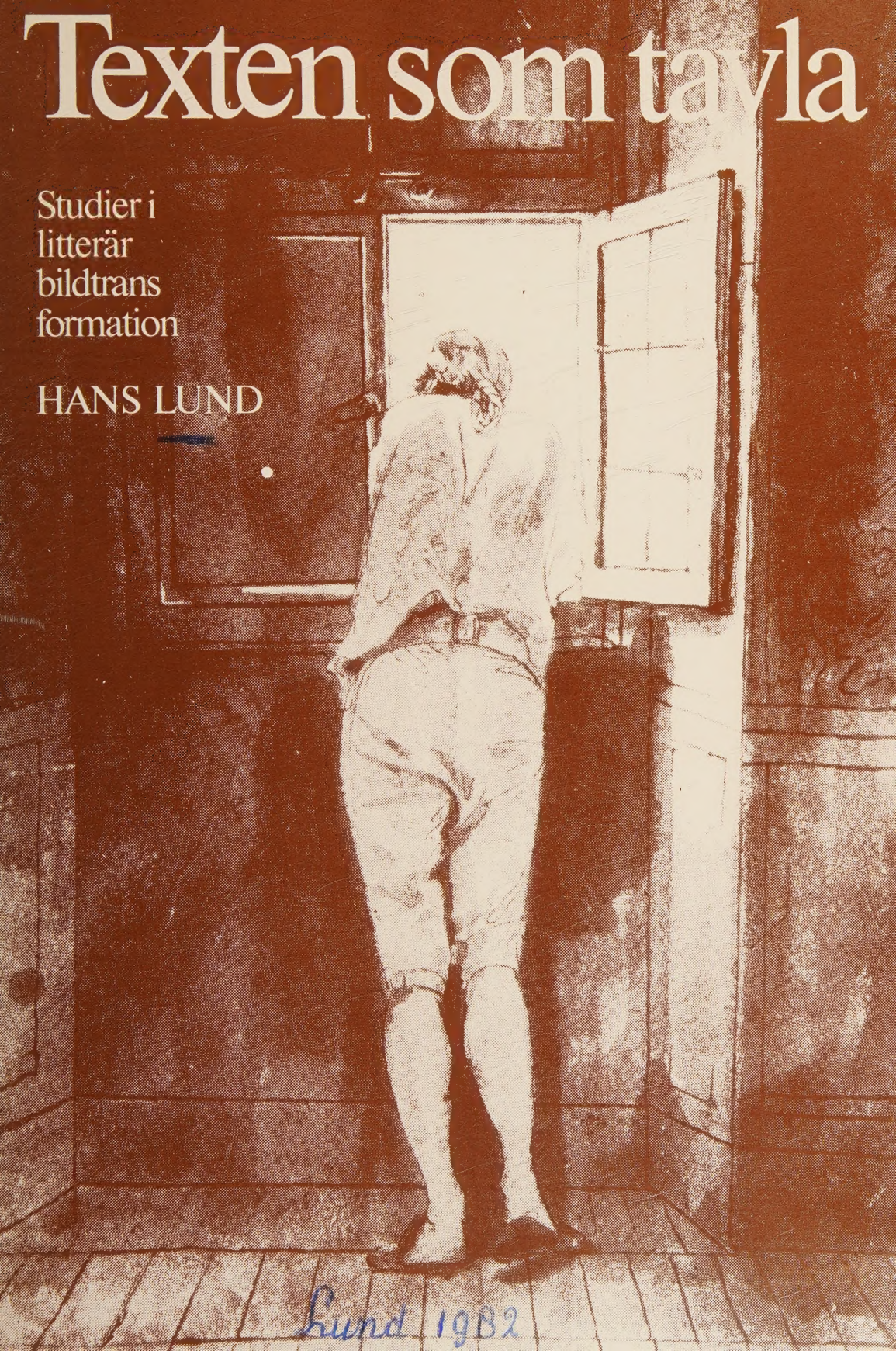


Texten som tavla

Studier i
litterär
bildtrans
formation

HANS LUND



Lund 1982



Digitized by the Internet Archive
in 2026

Texten som tavla

Studier i litterär bildtransformation

HANS LUND
Fil kand, Ld

Akademisk avhandling som för avläggande av filosofie doktors-
examen vid Humanistiska fakulteten vid Lunds universitet kommer
att offentligen försvaras i Humanisthuset, sal 140, Helgonabacken 14,
lördagen den 30 oktober 1982, kl 10.15.

Organization LUND UNIVERSITY		Document name DOCTORAL DISSERTATION	
Department of Comparative Literature Helgonabacken 12 S-223 62 LUND Sweden		Date of issue October 1982	
		CODEN: LUHFDA(HFLI-1011)/1-205(1982)	
Author(s) Hans LUND		Sponsoring organization	
Title and subtitle Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation (The Text as Picture. Studies in the Literary Transformation of Pictures)			
Abstract The aim of this thesis is to study a number of theoretical, historical, and analytical problems concerning the ways in which literary texts interpret, and refer to, pictorial structures (<u>transformation</u>). I distinguish between two kinds of such texts: those which interpret actual pictures (<u>ekphrasis</u>) and those which interpret exterior reality as though it were a picture (<u>iconic projection in literary texts</u>). In Part I the point at issue - examined in the light of international research - is the methodological and terminological problems raised by the study of the <u>literary transformation of pictures</u> . Among other things I discuss the term "picture" and such distinctions as analogy/causality, form/content, description/interpretation. At the same time as I show that such a discussion is a necessary precondition for pursuing fruitful studies on the literary transformation of pictures, I point out - with the help of semiotics - the importance of considering the fundamental difference between <u>visual and verbal communication</u> : words and pictures activate different kinds of thinking and convey different kinds of knowledge. In Part II I try to demonstrate that the use of iconic projection has formed a solid tradition in Western literature for the past 350 years. Iconic projection is used in literary texts both as a structuring element (to accentuate, foreshadow, and connect) and as a way of illuminating man's social, psychological, and existential relations to his surroundings. This is a particularly prominent aspect of interpretations of female roles and the <u>author's role</u> . In Part III I analyse the Norwegian author <u>Cora Sandel's</u> trilogy of novels <u>Alberte</u> , one of the most interesting works of Scandinavian literature as regards the transformation of pictures and iconic projection in literary texts. / With a summary in English.			
Key words Comparative arts, literature and the other arts, literary pictorialism, ut pictura poesis, rites de passage, deus artifex, Goethe, H C Andersen.			
Classification system and/or index terms (if any)			
Supplementary bibliographical information		Language Swedish	
ISSN and key title		ISBN 91-40-04831-4	
Recipient's notes	Number of pages 205		Price
	Security classification		

Distribution by (name and address)

LiberFörlag, Box 1205, S-221 05 LUND, Sweden.

I, the undersigned, being the copyright owner of the abstract of the above-mentioned dissertation, hereby grant to all reference sources permission to publish and disseminate the abstract of the above-mentioned dissertation.

Signature

Hans Lund

Date 1982-09-27

Texten som tavla

Texten som tavla

Studier i litterär
bildtransformation

HANS LUND

LiberFörlag

Till Ingrid, Henrik och Tobias



© 1982 Hans Lund och LiberFörlag Lund

ISBN 91-40-04831-4

Omslag: Harry Kumlien

Omslagsbild: Wilhelm Tischbein, *Goethe vid fönstret i sin våning i Rom* (1787)

Fotosats: Frank Stenvalls Förlag, Malmö

Tryckning: Infotryck ab, Malmö, 1982

Distribution: LiberFörlag, Box 1205, 221 05 Lund

Innehåll

Inledning 7

I Bilden i dikten — en teoretisk diskussion

1. Kombination, integration och transformation 10
2. Transformation 14
3. Ekphrasis 16
4. Ahistoriska, epokalt betingade och individuella relationer 20
5. Associativa relationer och terminologisk adaption 22
6. Visuell och verbal kommunikation 26
7. Begreppsparet form och innehåll 31
8. Den litterära bildtolkningen 33
9. Markering 36
10. Funktion 39
11. Bilden en värld — världen en bild 42

II Ikonisk projicering i litterär text

1. Inledning

- Det är som en tavla 46
- Fönsterkarmen som barriär och förmedlare 54
- Tavelramen som barriär och förmedlare 59
- Ikonisk projicering i litterär text 61

2. 1700-talet

- Topografi och landskapsmåleri: Addison och Gilpin 65
- Thomson och Brockes 70
- Verklighetsskildring i ram 75

3. Perioden cirka 1800—1870

- Tradition och förnyelse 77
- Den litterära landskapsskildringen 81
- Den litterära genrebilden 86
- Den pittoreska misären 90
- H C Andersen och *Improvisatoren* 92

4. Tiden efter 1870

- Inledning 98
- Ikonisk projicering av impressionistisk och kubistisk bildstruktur 99
- Porträttet 104
- Yttre och inre landskap: Analogi och kontrast 107
- Ikonisk projicering och textens helhet 108
- Eskapismen och det pittoreska 113
- Betraktaren integrerad i den egna ikoniska projiceringen 115

5. Sammanfattning 118

III Bildanknytning och ikonisk projicering i Cora Sandels romantrilogi om

Alberte Selmer

1. *Sara Fabricius och bildkonsten* 122
2. *Från måleri till litterär text* 128
3. *Cora Sandels romantrilogi om Alberte Selmer* 130
Alberte och det visuella 133
Bildkonst och bildkonstnärer 135
Bildassociationer och ikonisk projicering 139
Dialektiken ord—bild 146

Avslutning 150

Noter 154

Källor och Litteratur 178

Bildförteckning 192

Summary 193

Personregister 198

Inledning

Daß ich zeichne und die Kunst studiere,
hilft dem Dichtungsvermögen auf, statt es
zu hindern; denn schreiben muß man nur
wenig, zeichnen viel.

(Johann Wolfgang von Goethe)

Vardagens erfarenhet säger att landskapet utanför fönsterkarmen är dynamiskt, medan landskapet inom tavelramen ligger stilla. Som betraktare sätter man sig emellertid under vissa förhållanden över dessa konstateranden. Medan museibesökaren i lyckliga stunder kan uppleva målningen som en dynamisk verklighet, kan åskådaren av landskapet plötsligt tycka sig stå inför en målad tavla.¹

Skönlitterära författare har sedan länge försökt fånga dessa perceptionella attityder i sina texter. Å ena sidan finner man texter, som tolkar existerande eller fiktiva bildkonstverk som om dessa vore avgränsade utsnitt ur en yttre verklighet, som kan percipieras med hjälp av våra fem sinnen. Å andra sidan finner man texter, som tolkar avgränsade synfält ur en tänkt eller faktisk objektvärld, som om det vore fråga om pigment på duk. I det förra fallet tolkas en statisk artefakt som en dynamisk verklighet, i det senare fallet tolkas en dynamisk verklighet som en statisk artefakt. I båda fallen är det fråga om litterära tolkningar av en bildstruktur.

Inom det vidsträckta problemområde, som debatterar olika aspekter på konstarnas interrelationer, och som i de senare årens internationella forskning har fått beteckningen "comparative arts", är de äldsta frågorna de som rör den litterära textens relationer till bildkonsten. Debatten har, som Jean Hagstrum påvisat i sin bok *The Sister Arts*, pågått kontinuerligt sedan antiken. Men som en del av en akademisk litteraturvetenskaplig disciplin är däremot debatten relativt ung.² Ulrich Weisstein — en av fältets ledande företrädare — fastställer i en tidskriftsartikel 1981 födelseåret till 1917, det år då Oskar Walzel gav ut sin berömda studie *Wechselseitige Erhellung der Künste*.³ Det betyder emellertid inte att forskningen sedan dess har gått från klarhet till klarhet. Inom all litteraturteori är förståelsen av den konkreta och enskilda litterära texten det yttersta målet. Debatten om ordkonstens relation till bildkonsten har emellertid, bland annat på grund av problemets tvärvetenskapliga karaktär, haft en tendens att gå vilse i metodologisk dimma och terminologisk snårskog. Detta har i sin tur gjort det svårt att få en tillfredsställande överblick över forskningsfältet och därmed möjligheter att staka ut framkomliga vägar för textanalys.

I föreliggande avhandlings första del försöker jag redovisa och kritiskt granska valda delar av den internationella debatten rörande de teoretiska förutsättningarna för ett studium av den litterära textens relation till bildkonsten samt i viss mån skärpa befintliga instrument och föreslå alternativa sådana i studiet av detta problemområde. Denna avhandlingsdel har två huvudsyften. För det första avser jag att ge en introduktion till ett forskningsfält, som tidigare bara i ringa grad har debatterats inom nordisk litteraturforskning.⁴ För

det andra är syftet att bygga upp en nödvändig teoretisk och terminologisk grund för den diskussion som tar vid i avhandlingens andra del.

Medan avhandlingens första del diskuterar problem som i viss utsträckning är giltiga både för texter som tolkar den statiska artefakten som dynamisk verklighet och för texter som tolkar den dynamiska verkligheten som statisk artefakt, begränsas diskussionen i avhandlingens andra del till enbart den sistnämnda, såväl i nordisk som i internationell litteraturforskning minst uppmärksammade textkategorin. I de presentationer av forskningsfältet, som genom åren har publicerats speciellt i anglosaxisk facklitteratur, lyser oftast den senare kategorin med sin frånvaro.⁵

Den andra delen inleds med en teoretisk diskussion kring människors benägenhet att i vissa situationer uppleva den yttre verkligheten som om den vore en bild, vilket jag kommer att benämna *ikonisk projicering*. Som ett introducerande exempel på en perceptionell attityd av detta slag kan anföras Göran Palms korta dikt "Havet" från 1964:

Jag står framför havet.
Där är det.
Där är havet.
Jag tittar på det.
Havet. Jaha.
Det är som på Louvren.

Diktjaget avskärmar sig från den fysiska verklighet han står inför. Han står på stranden och betraktar havslandskapet på estetiserande distans, som om det vore en målning på en museivägg: Det är som en tavla.⁶

Efter den teoretiska ingressen i avhandlingens andra del studerar jag förekomsten av ikonisk projicering i valda texter från 1700-talet och fram till våra dagar. Flera forskare har tidigare uppmärksammat det jag kallar ikonisk projicering i enskilda litterära texter eller i enskilda författarskap, men utan att se denna som annat än ett isolerat och närmast säreget drag i vederbörande författares litterära produktion. Jag försöker visa att den litterära användningen av ikonisk projicering inte bara på ett naturligt sätt hör hemma i den gamla problematiken rörande textens relation till bildkonsten, utan också att ikonisk projicering i litterär text i själva verket har djupa traditionsförankringar i den västerländska litteraturens historia.

Den ikoniska projiceringens funktion i textens helhet varierar i hög grad, beroende på textens epokala och sociokulturella förutsättningar. Samtidigt som jag försöker förklara hur och i vilken funktion olika tiders författare har använt ikonisk projicering i sina texter, försöker jag besvara frågan varför ikonisk projicering visat sig så användbar för ständigt nya författargenerationer.

Avhandlingens andra del är uppbyggd efter en historisk-kronologisk princip med texter hämtade från flera olika språkområden. Det senare kan möjligtvis ge ett något disparat intryck. Det finns emellertid två orsaker till mitt val av ett så brett textunderlag. För det första vill jag i möjligaste mån knyta framställningen till den befintliga och internationellt spridda forskning som berör mitt problemområde, det vill säga till en lång rad studier, där forskare — ofta parentetiskt eller marginellt — påpekar ikonisk projicering i enstaka

litterära texter. För det andra är det ofrånkomligen så att man lättare hittar intressanta och belysande textexempel, om man i stället för att enbart hålla sig inom det egna språkområdet även söker sig till främmande språkområden.

I de fall där jag själv inte funnit fram till textexemplen utan övertagit dem från befintlig internationell forskning, framgår detta av den löpande texten eller av notapparaten. I detta sammanhang vill jag emellertid starkt betona att jag inte gör anspråk på att alltid presentera de absolut bästa och mest träffande textexemplen. Texturvalet är med andra ord inte ett resultat av systematiskt letande i det Goethe kallade världslitteraturen. Ett sådant letande skulle ofrånkomligt ha resulterat i att avhandlingsförfattaren för alltid försvunnit in bland bokhyllorna i ett gigantiskt bibliotek av Jorge Luis Borges' babyloniska modell. Poängen med den historiska exposén av texter är heller inte i första hand att presentera de absolut mest slående textexemplen, utan att genom valda exempel av relevans påpeka och demonstrera förekomsten av en tradition beträffande ikonisk projicering i litterär text.

Den historiska exposén ger inte plats för mer omfattande helhetsanalyser av de berörda litterära verken. En dylik bred textanalys företar jag däremot i avhandlingens tredje och sista del. Denna del ägnas i sin helhet ett enda litterärt verk, nämligen Cora Sandels romantrilogi om Alberte Selmer, kanske det mest intressanta nordiska verket inom den texttradition som jag ger beteckningen ikonisk projicering i litterär text.

På en pelarbas i Lunds domkyrka har renässanskonstnären Adam van Dören huggit in bilden av en åsna som har störtat. Över djurets rygg har han placerat följande ord: "the maa vell en asen være som tagher mer paa änd han kand bære 1527". Sentensen har sin giltighet också 1982. Jag är medveten om att jag med mitt val av problemområde har bundit ett övermått av ris åt min egen rygg. Den litterära textens relation till bildkonsten utgör ett mycket omfattande och närmast oöversiktligt problemområde, som tidigare — vilket jag redan poängterat ovan — i ringa grad har varit ämne för debatt i nordisk litteraturforskning. Att på ett meningsfullt sätt försöka behandla detta problemkomplex inom de 160 sidor statsmakterna har stipulerat som omfång för svenska doktorsavhandlingar har tidvis känts ganska frustrerande.

När jag trots svårigheter av nämnt slag har gett mig i kast med uppgiften, är det därför att jag anser det viktigt att introducera detta forskningsfält i nordisk litteraturvetenskap. Dock har jag sett mig tvungen att skära drastiskt i den uppläggning av avhandlingen som borde ha varit den mest fruktbara. Medan diskussionen i avhandlingens första del avser båda de tidigare nämnda textkategorierna, har jag i den andra nödgats begränsa diskussionen till blott den ena av dessa två. Jag diskuterar den episka och lyriska texten, medan jag nödgas avstå från den i sammanhanget mycket intressanta dramatexten. I sista delen borde jag såväl för jämviktens som för sakinnehållets skull ha diskuterat inte bara ett episkt verk utan även en samling lyriska texter av en enskild författare. I en tidigare skisserad disposition hade jag här satt in en diskussion kring några av den norske författaren Rolf Jacobsens dikter, där ikonisk projicering är ett framträdande drag. Jag hoppas att i ett senare sammanhang få tillfälle att återkomma till detta och andra utelämnade författarskap och problemområden.

I . Bilden i dikten — en teoretisk diskussion

1. Kombination, integration och transformation

”Surely the game is not worth the candle.” Med dessa ord avfärdar de amerikanska konstforskarna Svetlana och Paul Alpers i en tidskriftsartikel 1972 den gamla och mycket omfattande debatten om bildens och den litterära textens interrelationer.¹ De gör gällande att problemens komplexitet inte står i proportion till de ganska trubbiga vetenskapliga instrument vi har till vårt förfogande. Mot den befintliga forskningens ofta pretentiösa syften står därför en problemdiskussion, som genomgående är diffus och impressionistisk. Men att kasta ut barnet med badvattnet, så som Svetlana och Paul Alpers här tycks förorda, tillför ju heller inte problemområdet några speciellt konstruktiva lösningar. Det negativa ställningstagandet i deras artikel är emellertid nyttigt både som provocerande utmaning och som välbehövlig varningssignal för de forskare, som riktar sitt intresse mot det forskningsfält som kallas konstarternas interrelationer, och mot den specifika sektor av detta fält, där man studerar ordkonstens relationer till bildkonsten.

Ett grundläggande problem, som man omedelbart möter i denna sektor, är frågan hur man bäst kan dra tydliga och definitionssäkra gränslinjer mellan den verbala textens olika relationer till den optiska bilden. I sin bok *Das Bildgedicht in Europa* från 1973 tar Gisbert Kranz upp denna kategoriseringsfråga.² Han påpekar att termen Bildgedicht i tysk forskning ofta har stått för en rad litterära former, vilka alla på något sätt har relaterats till den optiska bilden. Kranz nämner fem sådana former: (a) dikter som bygger på en dominerande litterär bild, det kan vara en metafor, en symbol; (b) dikter som av en författare, som även är bildkonstnär, binds samman med en optisk bild till en konstnärlig helhet, som till exempel William Blakes diktsamlingar; (c) dikter som kompletteras med en optisk bild, som till exempel barockens emblematik; (d) dikter som i sin typografiska utformning gestaltar optiska bilder, som till exempel Christian Morgensterns ”Der Trichter”; (e) dikter som utgår från eller bygger på ett bildkonstverk. Kranz exemplifierar med Mörikes ”Auf ein altes Bild”. När en term har en så vid betydelse, bidrar den naturligtvis till att diskussionen blir mindre pregnant. Kranz föreslår därför följande terminologiska distinktioner: Imago-Gedicht, vilket motsvarar kategori (a) ovan, Emblemgedicht (c), Figurengedicht (d) och Bildgedicht (e). Han avstår från att ge kategori (b) någon speciell term, förmodligen därför att dess gränser mot kategori (c) är något flytande. Termen Gemäldegedicht, som i tysk forskning ofta uppträder synonymt med Bildgedicht, blir hos Kranz i linje med Skulpturgedicht och Grafikgedicht en term underordnad den samlande termen Bildgedicht.

Ordet bild är centralt i denna termproblematik. Det är en förrädisk term, eftersom den inte har samma betydelseram inom konstvetenskapen som inom litteraturvetenskapen. Detta uppmärksammas emellertid inte av Kranz. I och med att han inte definierar bildtermen, faller han i samma grop som så många andra har gjort, när de har gett sig in i denna forskningssektor. Han placerar

det litterära användandet av bildspråket under samma hatt som den litterära tolkningen av bildkonst. Litteraturen hämtar naturligtvis i ej ringa grad sitt bildspråk från bildkonsten och andra visuella bildmeddelanden.³ Men bildspråket kan också knyta an till synintryck, som inte har något med den optiska bilden att göra, och dessutom i hög grad till områden som ligger helt utanför det visualiserbara, som till exempel auditiva eller taktila sfärer. I kapitlet om det litterära bildspråket i *Das sprachliche Kunstwerk* fastslår Wolfgang Kayser att den litterära bilden på intet sätt kan jämföras med målningen beträffande dess effekt på mottagaren. Det litterära bildspråket kan inte visualiseras i sin helhet, påpekar han. Resultatet skulle i så fall bli bildkaos. Åskådligheten är endast potentiell.⁴ Redan J Middleton Murry betonar i sin bok *The Problem of Style* från så tidigt som 1922 att metaforen inte nödvändigtvis är visualiserbar: "The image is made to rise not before the vision but the imagination", skriver han och konstaterar vad gäller metaforen: "the precise visual image plays a very small part of it. What happens, I think, is that a perceived quality in one kind of existence is transferred to define a quality in another kind of existence".⁵

P N Furbank har i sin bok *Reflections on the Word "Image"* också behandlat detta problem. Termen bild i betydelsen metafor "carries with it irrelevant implications from painting and sculpture", framhåller han. Termen leder lätt läsarens associationer till det fysiska konstföremålet, den statiska artefakten med dess fasta, iakttagbara gränser, medan den poetiska bilden i själva verket är dynamisk och utan definierbara gränser. De poetiska bilderna "do not start and stop", skriver Furbank. "They merge."⁶

Detta är ett problem som givetvis inte bara berör det poetiska bildspråket. Det är viktigt framhålla att inte heller den litterära *beskrivningen* av visualiserbara objekt nödvändigtvis har något gemensamt med bildkonstens framställning av dessa objekt. Man kan i detta sammanhang anföra ett kort resonemang i Gotthold Ephraim Lessings skrift *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* från 1766. Även om Lessings *Laokoon* i mer än 200 år har haft en central betydelse i debatten om konstarnas interrelationer — jag kommer längre fram att beröra skriften närmare — har inte, såvitt jag vet, detta parti ur Lessings skrift tidigare aktualiserats i debatten. I fjortonde kapitlet förklarar Lessing sitt bruk av orden "poetische Gemälde" och "malerisch":

Ein poetisches Gemälde ist nicht notwendig das, was in ein materielles Gemälde zu verwandeln ist; sondern jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, daß wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewusst werden als seiner Worte, heisst malerisch, heisst ein Gemälde, weil es uns dem Grade der Illusion näher bringt, dessen das materielle Gemälde besonders fähig ist, der sich vom materiellen Gemälde am ersten und leichtesten abstrahieren lassen.⁷

Lessing kopplar med andra ord sin användning av dessa termer till det gamla begreppet *enargeia*, som inom retoriken betecknar konsten att beskriva fysiska objekt så levande som möjligt.⁸ I en not tillägger emellertid Lessing att det dubbla bruket av ordet "Gemälde" skapar "eine Menge halbwahrer Regeln / . . . / deren vornehmster Grund die Übereinstimmung eines willkürlichen

Namens ist". Därför ser han helst att "die neuern Lehrbücher der Dichtkunst" inte använder detta ord i karakteriseringen av litterär text.⁹

Lessings term "Gemälde" är naturligtvis inte identisk med termen bild, men termerna väcker samma problem. Lessing vill lösa problemet genom att stryka "Gemälde" ur litteraturforskningens terminologi. Man kan emellertid inte på motsvarande sätt och med krav på att bli tagen på allvar begära att termen bild i betydelsen föreställningsmässigt åskådlig deskription samt i betydelsen metafor skall avlägsnas från dagens litteraturforskning. Att kräva något sådant skulle vara som att slåss mot väderkvarnar. Termen är sedan länge internationellt etablerad och kommer antagligen att så förbli. Vanligtvis sprider den inte någon osäkerhet och förvirring bland dem som rör sig på det litteraturvetenskapliga forskningsfältet. Förhållandet är emellertid något annorlunda, där detta forskningsfält överlappar konstvetenskapens forskningsfält, med andra ord i studier som behandlar bildkonstens och den litterära textens interrelationer. Här krävs det, om man vill undvika att hamna i ett metaforiskt, icke-pregnant språkbruk, en operativ definition av termen bild.

I sin inledning till antologin *The Perception of Pictures* talar James J Gibson om "arrested image" i betydelsen målning, skulptur etc, medan "progressive image" betecknar film, skuggspel etc. Vidare skiljer han mellan "solid image" och "pictorial image". Medan "solid image" betecknar skulpturer och tredimensionella modeller, som kan betraktas från mer än en sida, ger Gibson följande precisering av termen "pictorial image":

A painting, drawing, engraving, photographic print, projected "slide" or shadow-caster, low relief, or high relief. (I include reliefs in the category of pictures because they have to be viewed from "in front"; they cannot be viewed from "all sides" as can a solid image. The "back" has no referential meaning /.../).¹⁰

Gibsons kategorisering är skev. För det första är det tveksamt om man kan beteckna rundskulpturen som "arrested" på samma sätt som man talar om målningen som "arrested". Rundskulpturen inbjuder till rundvandring och därmed till en successiv läsning. För det andra finns det en mängd exempel på skulptur, som på grund av sin placering bara kan betraktas från ett håll, skulpturala verk som därför enligt Gibsons egen terminologi borde betecknas som "pictorial images". Man kan exemplifiera med Donatellos "S Georg" (ca 1416) och Berninis "Den heliga Theresias uppenbarelse" (1645—52). I föreliggande studie kommer jag att begränsa bruket av termen bild i överensstämmelse med Gibsons precisering av termen "pictorial image", men med det viktiga tillägget att termen även kommer att inbegripa rundskulptur, när denna betraktas i ett fixerat centralperspektiv. Använder jag termen bild i betydelsen litterärt bildspråk eller i betydelsen litterär deskription, kommer detta varje gång att preciseras.¹¹

Gisbert Kranz' förslag till kategorisering av den litterära textens olika relationer till bilden, vilket jag har redogjort för ovan, är viktigt på ett område där terminologin är så flytande. Men Kranz' försök är inte helt lyckat. Som kategori faller det han kallar Imago-Gedicht vid sidan av den problematik som behandlar litterära texters relation till bildkonsten. Att använda termerna Emblemgedicht, Figurengedicht och Bildgedicht i de betydelser Kranz gör,

medför också problem, inte minst om termerna avses vara internationellt användbara. Definitionen av dessa termer är nämligen starkt växlande, såväl geografiskt som epokalt, eller också har de sedan länge stelnat i bestämda betydelseramar. Termen emblemantik är sålunda starkt förankrad i 1500- och 1600-talens litteratur.¹² Termerna bilddikt och figurdikt kan förekomma som synonymer i betydelsen typografisk avbildning.¹³

När jag nedan gör en första inringning av mitt problemområde väljer jag därför att använda en annan terminologi. Jag indelar texterna inom forskningsfältet i tre sektorer, vilka ligger nära Kranz' tre kategorier Emblemgedicht, Figurengedicht och Bildgedicht. Textens relation till bilden inom dessa tre sektorer formulerar jag i termerna kombination, integration respektive transformation.

Med *kombination* menar jag en koexistens, i bästa fall en samverkan mellan ord och bild. Det är alltså här fråga om en bimedial kommunikation, där medierna avses stå i ett adderande och kommenterande förhållande till varandra.¹⁴ Den gamla emblematiske diktningen räknas hit. Här finner man även vissa verk av författare, som man inom tysk forskning traditionellt kallar "Doppeltbegabungen", dvs författare som kombinerar och till en viss grad behärskar både det litterära och det bildkonstnärliga mediet. Man kan som exempel nämna William Blake, Dante Gabriel Rossetti och Günter Grass.¹⁵ Man finner här dessutom verk som är resultatet av ett kreativt samarbete mellan en författare och en bildkonstnär, exempelvis samarbetet mellan Charles Dickens och Phiz.¹⁶ Illustrationer i efterhand av litterära texter är däremot inte i första hand ett litterärt problem, utan ett problem som hör hemma i konstavetenskapen.

Den andra sektorn av forskningsfältet kallar jag *integration*. Här ingår bildelementet i det litterära verkets visuella utformning. Medan bildelementet i kombinationen har en relativt självständig funktion, kan man när det gäller integrationen inte lyfta ut bildelementet utan att förstöra den verbala strukturen. Integration innebär att de verbala och de visuella elementen konstituerar en övergripande enhet, som inte låter sig reduceras till summan av de inblandade komponenterna. Inom denna sektor finner man barockdiktningens strofer i form av pokal, timglas osv. Här finner man Apollinaires Calligrammes och den konkreta poesin.¹⁷

När Henrik Ibsen uttrycker en önskan om att få sina verk tryckta med "en smal fransk type"¹⁸ är det knappast fråga om integration utan snarare ett estetiskt komplement, som inte påverkar textens semantiska struktur. När däremot Gunnar Ekelöf i den enstrofiga dikten "Perspektiv II" isolerar ordet "poeten" till vänster om strofen och på så sätt lägger en enorm tyngd på detta ord, griper den visuella faktorn aktivt in i diktens struktur, och man kan tala om integration.¹⁹ Den visuella bilden av strofen ger något utöver vad ordets semantiska betydelse kan ge. Man kan problematisera ytterligare genom att anknyta till E D Hirsch, som framhåller att synbilden av en strofisk text omedelbart påverkar genreuppfattningen och därmed läsningens art.²⁰ Sedd på detta sätt inbegriper termen integration all strofisk dikt.

I den tredje sektorn — som jag kallar *transformation* — finner man däremot inget bildelement kombinerat med eller integrerat i den verbala texten. Texten refererar till element eller elementkombinationer i bilder, som inte be-

finner sig framför läsarens ögon. Den information läsaren får om bilden går via det verbala språket. Här är det sålunda inte fråga om en bimedial, utan om en unimedial kommunikation. Nedan kommer jag att behandla valda problem inom denna tredje sektor.

2. Transformation

Man säger idag som en självklarhet att texter bär referenser i sig till andra texter, att de inte skapas i ett tomrum utan i ett textrum. Man talar om *intertextualitet*.²¹ Resonemanget gäller vanligtvis den litterära texten, men det kan naturligtvis appliceras även på bildkonsten. Heinrich Wölfflin säger således att alla målningar är mer beroende av andra målningar än av direkt observation av den yttre verkligheten.²² Använder man termen text inte bara om den verbala utan även om den visuella framställningen, så som t ex Jurij Lotman gör²³, kan man tala om en intertextualitet även när det gäller bildkonsten, och dessutom — vilket är det primära i detta kapitel — i studiet av litteraturens och bildkonstens interrelationer: verbal och visuell text fungerar i en intertextualitet. Själv vill jag, för att undvika missförstånd, reservera termen text för det verbala meddelandet och använda termen textur om bildmeddelandet.

Bildkonsten är en del av den verklighet som omger författaren. Det är därför självklart att den liksom allt annat i författarens miljö påverkar hans texter. Ända sedan Homeros beskrev Akilles' sköld i *Iliaden* har författaren i stor utsträckning i sitt eget medium knutit an till bildkonstens värld. Idag är denna tendens kanske starkare än någonsin, vilket i så fall knappast har sin primära orsak i att dagens författare reser mer och därmed ser mer bildkonst än gårdagens, utan snarare i förhållandet att konstreproduktionen radikalt har tilltagit såväl kvantitativt som kvalitativt, samt att man nu i betydligt större utsträckning än tidigare är omgiven av bilder.

Den litterära textens transformation av den visuella bilden täcker ett starkt differentierat och mycket oöversiktligt fält. Transformationen kan för det första gälla såväl det exklusiva bildkonstverket som den populära massproducerade bilden. Bilden i fråga kan vara faktiskt existerande eller fiktiv. Texten kan i detalj beskriva bilden eller kort alludera på den. Texten kan fokusera enskilda och från helheten isolerade bildelement eller försöka fånga bilden som en kompositionell helhet. Den kan betona bildens statiska karaktär eller tolka bilden som en dynamisk scen eller en dynamisk struktur på ett sätt som inte bara betonar rörelsen i sig, utan som också anknyter till andra sinnen utöver synen. Texten kan i sin helhet förankras inom tavlans ram, men även koppla bildelement till kontexter som fungerar helt eller delvis utanför bildens semantiska rum. Texten kan dessutom vara ett försök att gestalta en spatial karaktär eller transformera karakteristiska element ur en epoks eller en eller flera bildskapares ikoniska sfär. Ja, den kan till och med, utan att direkt anknyta till reell eller fiktiv bild, försöka överföra bildkonstens struktureringsprinciper eller stilkaraktistika till ordets form.

Medan vissa transformerande texter kan verka självklara och omedelbart kommunikativa, kan andra framstå som esoteriska och otillgängliga. Det senare kan t ex gälla äldre texter med förankringar i bildkategorier och bildnor-

mer, som var centrala för läsare i författarens samtid, men som inte längre ingår i referensramen för dagens läsare. Sådana texter kräver naturligtvis läsare, som i viss utsträckning är förtrogna med bildanalys och bildhistoria.

Vi har alla en tendens att se det som vi förväntar oss att se. Ett landskap är inte utan vidare det vi tror oss fånga med blicken, utan lika mycket det vi har lärt oss att se.²⁴ I en värld som ständigt förändras och omstruktureras är det en av bildkonstens — liksom även litteraturens — viktiga funktioner och effekter att befria betraktaren från gamla invanda föreställningsmönster och göra honom eller henne perceptionellt och ideologiskt medveten. Viktor Šklovskij talar således om konsten som ett medel för att frigöra oss från varseblivandets automatism.²⁵ Sådana förnyelser i bildkonstens verklighetstolkningar har gång efter annan lockat författare till lån av bildkonstnärens sätt att se. Detta är ett viktigt förhållande, som i ej ringa grad faller under det jag kallar transformation.

Problemen rörande litterär bildtransformation är således många, och alla är de mer eller mindre relaterade till den gamla klassiska frågan, om litterär text och visuell bild över huvud taget kan jämföras. Är det verkligen möjligt att efterleva det gamla kravet *ut pictura poesis* — posein skall vara som måleriet — eller visar kravet enbart på en gordisk knut som bara kan lösas med ett hugg av Svetlana och Paul Alpers svärd?

Vad forskningen trots allt måste ta sin utgångspunkt i, är emellertid inte rimligheten eller bristen på rimlighet i kravet *ut pictura poesis*, utan förhållandet att författare i alla tider har sett kravet som en utmaning och producerat texter som kan tolkas som försök att efterleva detta krav.

Termen transformation — så som jag presenterar den ovan — betecknar en skala av textliga bildanknytningar, som sträcker sig från det komplexa och djuplodande till det enkla och ytliga. Termen kan sålunda tyckas tämligen ohanterlig. I praktiken är det emellertid svårt att dela upp fältet i fast avgränsade sektorer och beteckna de olika textkategorierna med pregnant definierade termer. När man konfronteras med konkreta texter, visar det sig ofta att gränserna mellan sådana kategorier är diffusa. Det är bl a denna brist på klara kategorier som gör forskningsfältet så svårhanterligt.²⁷

När jag i föreliggande arbete har valt att beteckna hela detta fält med termen transformation, vill jag samtidigt poängtera att valet på intet vis är självklart. Flera alternativa termer har förts fram i forskningsdebatten, som t ex transposition, transkription och transmutation.²⁸ I en diktitel använder Carl Michael Bellman till och med verbet transportera: ”Hogarths tafla, A Midnight Modern Conversation, efter originalet transporterad.”²⁹ Ingen av de nämnda termerna är riktigt tillfredsställande: de är alla för pretentiösa. Det är ju inte i bokstavlig mening fråga om att översätta från ett medium till ett annat, så att ord och bild framstår som approximativt identiska utsagor. Att diskussionen av dessa problem så ofta har kört fast beror inte minst på att de krav på texten, som ligger inbegripna i termer av ovannämnda slag, har varit näst intill omöjliga att uppfylla. Denna problematik berörs närmare nedan.

Att jag ändå väljer att använda termen transformation för att beteckna detta problemfält beror helt enkelt på att denna term är den mest använda och mest etablerade inom forskningsområdet. Så länge man inte har något självklart alternativ, finns det ingen anledning att byta ut den term som de flesta

forskare inom forskningssektorn tydligen anser som åtminstone temporärt funktionell.

Diskussionen ovan om begreppet transformation är naturligtvis inte tillräcklig för att definiera den relation mellan litterär text och bildkonst som skall diskuteras i denna studie. En ytterligare precisering av transformationsbegreppet är nödvändig och kommer att göras i det följande.

3. Ekphrasis

I diskussionen av problemet transformation är det viktigt att göra en teoretisk distinktion mellan å ena sidan bildtransformerande texter, å andra sidan litterära beskrivningar av den yttre optiska objektvärlden. Två centrala termer i detta sammanhang är *ekphrasis* och *enargeia*. Termerna hör ursprungligen hemma i den senantika retoriken, där man bl a utvecklade en beskrivningslära, som gick ut på att skildra den fysiska verkligheten på ett sådant sätt att den tycktes stå levande inför åhörarens ögon. Det yttersta målet för beskrivningen — *ekphrasis* — var åskådlighet — *enargeia*.³⁰

Med utgångspunkt dels i denna lära, dels i Aristoteles' mimesislära växte det fram en litteratur, som fick sina främsta manifestationer i de bukoliska och anacreontiska texterna och långt senare i dikter av Thomson, Pope, Brookes och Haller.³¹

Det var den strofiska diktningen, och förmodligen speciellt texter av Haller och Brookes, som var måltavlan för Lessing då han 1766 publicerade sin bok *Laokoon*, där han normativt slår fast att den litterära texten bör byggas upp enligt dynamiska struktureringsprinciper, även då den skildrar det statiska.³² En problematisering av deskriptionen i den icke-strofiska texten skulle däremot fortfarande låta vänta på sig. Eller som Staffan Björck skriver i *Romanens formvärld* (1953): "Lessing lyckades väl i viss utsträckning jaga ut deskriptionen ur poesin, men inte längre bort än till romanen."³³ I den explosiva utveckling av romanformen, som äger rum under 1700- och 1800-talen, får beskrivningen stor betydelse.

I romanen *The History of the Adventures of Joseph Andrews* (1742) ger Henry Fielding en något ironisk kommentar till synen på författaren som en mästare i att skapa *enargeia*. I andra delens nionde kapitel börjar Fielding beskrivningen av den vackra Fanny på följande sätt:

indeed, reader, if thou art of an amorous hue, I advise thee to skip over the next paragraph; which, to render our history perfect, we are obliged to set down, humbly hoping that we may escape the fate of Pygmalion; for if it should happen to us, or to thee, to be struck with this picture, we should be perhaps in as helpless a condition as Narcissus, and might say to ourselves, *quod petis est nusquam*. Or, if the finest features in it should set Lady —'s image before our eyes, we should be still in as a bad situation, and might say to our desires, *Caelum ipsum petimus stultitia*.³⁴

Författarens beskrivande förmåga tycktes vara omåttlig. En reaktion mot de omfattande deskriptionerna i episka texter växer fram vid början av 1900-talet.³⁵ Läsaren har en tendens att hoppa över sådana partier, menar man, inte därför att han vill undgå Pygmalions öde, utan helt enkelt därför att han

finner dem tröttande. Den detaljerade deskriptionen får efter hand en nedtonad betydelse i seklets fiktionsprosa. Först med den "nya" franska romanen med författaren Robbe-Grillet som centralgestalt blir deskriptionen åter ett bärande element i framställningen.³⁶

1936 publicerade Georg Lukács ett tillspetsat angrepp på den beskrivande epiken i sin artikel "Erzählen oder Beschreiben". Lukács ser berättelsen och beskrivningen som två väsensskilda framställningsformer förankrade i olika faser av kapitalismens utveckling. Ingen av dem förekommer i renodlad form, säger han, men de kan båda fungera som huvudprincip för episka framställningar. Den deskriptiva epiken — Lukács exemplifierar med författare som Zola och Flaubert — baseras på konkret observation. Objektbeskrivningen är inte integrerad i och styrd av personframställningen, snarare reduceras personerna till objekt. Personer och föremål blir likvärdiga, de ställs på samma nivå. Typiskt för den deskriptiva epiken är, menar Lukács, att framställningen inte blir dynamisk som i berättelsen, utan episodisk: "Das Erzählen gliedert, die Beschreibung nivelliert."³⁷ Medan berättande författare som Balzac och Tolstoj får läsaren att uppleva sig som delaktig i det som händer, reduceras läsaren av beskrivande epik till observatör. Så långt Lukács.³⁸

Den litterära beskrivningen diskuteras ånyo i två arbeten från senare år. Det gäller Gerhard Genettes studie "Frontières du récit" i *Figures II* (1969) och Hans Christoph Buchs avhandling *Ut pictura poesis. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács* (1972). Man kan, menar Genette, gruppera alla former av episk framställning under termen berättelse (narration). Deskriptionen bör betraktas inte som en isolerad framställningsform, utan som en av berättelsens aspekter. Liksom Lessing påpekar han emellertid — om än med större emfas — att den litterära framställningen består av *både* beskrivande och berättande element. Men, poängterar han — och här skiljer han sig från Lukács — det är alltid det berättande elementet som spelar huvudrollen. Deskriptionen är "the slave always necessary, always submissive, never emancipated".³⁹ Genette försöker liksom Lukács — dock utan att nämna varken Lessing eller Lukács — att ge en karakteristik av beskrivningen i dess förhållande till berättelsen. Berättelsen, skriver han,

links itself to actions or events considered as pure processes, and by this it puts emphasis on the temporal and dramatic aspects of narrative. On the other hand, description, because it lingers over objects and beings considered in their simultaneity and because it envisages the actions themselves as scenes, seems to suspend the flow of time and to contribute to spreading out the narrative in space.⁴⁰

Dessa två typer av framställningar kan betraktas som uttryck för två antitetiska hållningar gentemot världen och tillvaron, skriver Genette, den ena mer aktiv och den andra mer kontemplativ och därför mer poetisk.⁴¹ Denna distinktion kommer jag tillbaka till i min diskussion av ikonisk projicering i avhandlingens andra del.

I den litterära framställningen har deskriptionen två huvudfunktioner, hävdar Genette. Den har för det första en retarderande funktion, dvs den fungerar som en vilopaus i den narrativa processen.⁴² För det andra har den en explicativ och symbolisk funktion, "it justifies the psychology of the characters, of which they are at once sign, cause, and effect".⁴³

Hans Christoph Buch försöker i sin studie från 1972 förklara det starkt normativa i Lessings och Lukács' argumentation mot bakgrund av den politiska situationen 1866 och 1936. Han klargör inte huruvida han känner till Genettes nämnda artikel. Buch avhåller sig från att ge en distinkt definition av det han kallar beskrivningslitteratur (Beschreibungsliteratur).⁴⁴ En sådan definition är omöjlig att formulera, säger han. Det rör sig snarare om

ein von der Kritik geprägtes Schlagwort, unter das die verschiedensten literarischen Erscheinungen — von der "malenden Poesie" des 18. Jahrhunderts über die Naturschilderung bei Stifter bis hin zum französischen *nouveau roman* — unterscheidungslos subsumiert wurden, um sie als banal und langweilig abqualifizieren zu können.⁴⁵

Däriigenom ges det felaktiga intrycket, skriver Buch, att beskrivningslitteraturen är en självständig genre eller en enhetlig litteraturform, som har vissa speciella kännetecken, vilka förblir oförändrade genom seklerna. Man bör hellre, menar han, tala om en beskrivande teknik eller metod, som man finner inom alla litteraturformer. Dess huvudsakliga kännetecken är för det första brist på handling (Handlungsarmut) och för det andra en poängtering av människans omvärld som viktigare eller lika viktig som människan själv.⁴⁶ Buch betonar emellertid att detta bara är den yttre ramen för beskrivningslitteraturen. De konkreta intentionerna, "die mit Hilfe dieser Methode verwirklicht werden, sind von Epoche zu Epoche und von Autor zu Autor verschieden".⁴⁷ Medan Buch enbart diskuterar den episka texten finner Lukaács' och Genettes diskussion av beskrivningen täckning även inom den poetiska formen. En annan sak är det naturligtvis att beskrivningens funktion inom den poetiska formen måste bli väsensskild från den funktion beskrivningen har inom den episka formen — beroende på dessa formers oftast olikartade förhållande till och behandling av språket.

Hur förhåller sig nu det jag kallar bildtransformerande texter till det Buch kallar Beschreibungsliteratur? Att man i litteraturvetenskapens historia ofta har sett en koppling mellan texter som tolkar bildkonst och texter som beskriver den yttre visualiserbara verkligheten kommer klart till uttryck i den betydelseförändring som termen *ekphrasis* har genomgått utanför retorikforskningens ramar. Från att ha betecknat den minutiösa verbala framställningen av en tänkt eller optiskt upplevd objektvärld har termen övergått till att stå för den verbala tolkningen av bildkonstverk.

1902 gav George Saintsbury följande definition av termen *ekphrasis*. Det är "a set description intended to bring person, place, picture, etc, vividly before the mind's eye".⁴⁸ Om Saintsbury med ordet picture avser bild i konstvetenskaplig mening, vilket inte är självklart, sätter han i sin definition bildkonsten på linje med andra visuella objekt. Idag har termen *ekphrasis* fått en mer begränsad betydelse. *Ekphrasis* är "the description of an objet d'art by medium of the word" (Spitzer 1965), "the imitation in literature of a work of plastic art" (Krieger 1967), "literary description of real or imaged works of visual art" (Bender 1972), "the description in verses of an object of art" (Kurman 1974) eller "literary works describing specific works of art" (Weisstein 1981).⁴⁹

Buch behandlar inte bildtransformerande texter i sin bok från 1972. Liksom

Saintsbury ser han inte denna typ av text som väsensskild från andra typer av beskrivande text, utan snarare som en textkategori som är underordnad det han kallar beskrivningslitteratur: "Zuvor ist noch eine Sonderart der beschreibenden Literatur zu erwähnen, die über das Thema der vorliegenden Arbeit hinausführt: die sogenannte Kunstbeschreibung."⁵⁰ Men därmed ignorerar Buch en viktig skillnad mellan dessa båda texttyper. Skillnaden gäller stoffet och dess ontologiska karaktär.

Ett klagörande exempel på denna skillnad är den förändring i ontologisk status som blev följden av att Marcel Duchamp 1914 ställde ut en flasketorkare — ett vardagsföremål för de flesta fransmän — som ett signerat konstverk. Bildkonstverket har, eller förutsätts ha, en informationstäthet som andra fysiska objekt saknar. I och med att flasketorkaren flyttades från bistron till konstgalleriet, konfronterades publiken med kravet på en radikal ändring av attityd till detta objekt.

En annan aspekt av detta problem är kontrasten mellan det statiska och det dynamiska. Den litterära texten har som stoffkälla bland annat den visuellt upplevda objektvärlden, samma värld som även bildkonstnärens verk oftast är förankrat i. På grund av en kontinuerlig påverkan av rörelse, ljus och atmosfäriska förhållanden får denna värld ofta en dynamisk karaktär på näthinnan. Även om författaren har valt att ge sin fiktiva objektvärld en statisk karaktär, har läsaren under sin läsning av texten hela tiden som referensram sin egen erfarenhet av den fysiska objektvärlden som dynamisk. Om man bortser från den kinetiska konsten samt vissa former av skulptur kan man å andra sidan konstatera att bildkonstverket, som ofta är dynamiskt till sin estetiska effekt, är statiskt i sin egenskap av artefakt. Den bildtransformerande texten kan i högre eller lägre grad tolka bilden som dynamisk verklighet. Under läsningen har emellertid läsaren hela tiden som referensram bildkonstverket som statisk artefakt.

Det är således viktigt att skilja den litterära textens tolkning av bildkonst från dess tolkning av den övriga objektvärlden, just därför att dessa två stoffkällor är ontologiskt olikartade. Förståelsen av den bildtransformerande texten förutsätter inte så sällan att man som läsare är medveten om demarkationslinjen mellan dessa båda områden. Korsningen av skiljelinjen är bl a grundläggande för den textkategori som jag kommer att behandla i avhandlingsens andra del.

I och med diskussionen ovan står plötsligt två termer och väger mot varandra: *bildtransformation* och *ekphrasis*. Etymologiskt kopplas termen *ekphrasis* till deskription. De ovan återgivna definitionerna betonar alla det deskriptiva som en viktig egenskap hos ekphrasistiska texter. Enligt dessa definitioner står termen för beskrivning av fysiska bildkonstverk, antingen dessa är reella eller fiktiva. Liksom *bildtransformation* visar sig emellertid termen *ekphrasis* också vålla problem. En stor del av de texter, som termen står som beteckning för, kan nämligen inte i egentlig mening karakteriseras som *bildbeskrivande*. Det betecknade spränger beteckningens definition. *Bildtolkande* borde i så fall vara en mera funktionell formulering. Detta problem skall jag återkomma till i ett senare kapitel. Både *transformation* och *ekphrasis* är definitionsmässigt inexakta termer. Men att strängt definiera dem skulle lätt kunna förvandla dem till Prokrustesbäddar för det mycket differentierade material det här är

frågan om. Termproblemet på detta område är inte löst. För tydlighetens skull kommer jag i fortsättningen i stort sett att hålla mig till den ena av dessa två termer, nämligen transformation.

4. Ahistoriska, epokalt betingade och individuella relationer

När forskare genom åren vid tolkning av litterära texter i bildkonsttermer velat precisera vari sambandet mellan ord och bild består, har de använt en rad olika förklaringsmodeller. I sin artikel "Art and Literature: A Plea for Humility" sammanför Jean Seznec sådana modeller under tre huvudkategorier, som han kallar "that of aesthetics", "the 'historical' one" och "the purely 'factual' one".⁵¹ Även om Seznecs diskussion är kortfattad och närmast summarisk till sin karaktär, är hans kategoriindelning mycket användbar som ett heuristiskt instrument. Nedan betecknar jag förhållandet mellan ord och bild på dessa tre plan som ahistoriska relationer, epokalt betingade relationer och individuella relationer.

De ahistoriska relationerna grundar sig på hypotesen att bildkonst och litteratur har parallella eller jämförbara strukturer, vilka kan föras tillbaka till gemensamma överordnade estetiska principer. Denna hypotes har genom tiderna mobiliserat otaliga kombattanter inom estetik och litteraturteori. Man har försvarat tesen och talat om konstarternas enhet och om konvergerande faktorer inom de båda konstarterna. Man har bekämpat den och talat om divergerande faktorer och om fundamentala och ontologiska olikheter. Seznec exemplifierar de olika tendenserna med namnen Batteaux respektive Lessing.⁵²

Seznec är mycket skeptisk till påståendet att studier av detta slag kan berika vår förståelse av den litterära texten. Hans skepsis grundar sig naturligtvis på de många grundstötningar och kapsejsningar denna farled bär vittnesbörd om. Men även om man därför skulle kunna sympatisera med hans skepsis, kan man inte helt sonika avvisa den ständigt pågående debatten om dylika problemställningar. Den tidigare så impressionistiska jakten efter paralleller mellan de båda konstarterna förs idag på ett mer stringent och metodiskt sätt än tidigare. Även om denna forskning fortfarande har sitt starkaste fäste inom den filosofiska estetiken—man kan nämna namn som Munroe Beardsley, Susan Langer, Thomas Munro, Etienne Souriau, Jurij Lotman, Roman Jakobson och Jan Mukařovský⁵³—har den även visat sig fruktbar i studiet av den konkreta litterära texten. Jean Hagstrum har således i sin bok *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray* påvisat att vissa engelska 1700-talsförfattare skrev sina texter utifrån tidens bejakande inställning till sentensen *ut pictura poesis* och dess accepterande av teorin om överordnade identiska struktureringsprinciper för båda konstarterna. Han visar att om man vill läsa den neoklassiska engelska diktningen över axeln på den tidens läsare, måste man ofta läsa texten med kodförankring i den bildkonst som 1700-talsläsaren kände till.⁵⁴

De epokalt betingade relationerna förutsätter att text och bild har förankring i en gemensam tidsfaktor. I Seznecs diskussion begränsas detta problem till den s k tidsandeteorin. Enligt denna teori präglas varje avgränsad pe-

riod inom ett avgränsat geografiskt område av en tidsanda. Denna tidsanda färgar hela det kulturella livet och därmed även struktureringen av tidens verbal och visuella konstverk. När man sedan lägger samtidiga bilder och texter bredvid varandra, ser man ett samband mellan dem. De anses kunna belysa varandra, förklara varandra. Teorin förutsätter sålunda en utpräglad parallelism mellan konstarterna.

Seznec ställer sig närmast avvisande till tidsandeteorin, en uppfattning som det är lätt att dela. Teorin var dominerande i synnerhet under tiden mellan de två världskrigen och med störst tyngd i Tyskland. Men även efter 1945 har den haft sina talesmän, kanske mest markant inom den forskningssektor som studerar relationerna mellan konstarterna. Seznec exemplifierar med den italiensk-amerikanske forskaren Mario Praz. Praz beskriver i sin tidskriftsartikel "Modern Art and Literature" från 1954 tidsandan som något som manifesteras i en "close relationship or air de famille as we may call it, between the expressions of the various arts in any given epoch of the past. A relationship so close, in fact, as to seem inevitable".⁵⁵ Redan 1933 påvisade emellertid H V Eppelsheimer att hypoteser om tidsanderelationer ofta förankras i cirkelresonemang, som med Sven Møller Kristensens ord består i att

man danner sig et billede af en tidsalder ved at uddrage det tidstypiske af tidens kunst og litteratur og at man derefter — når man således har "karakteriseret" tiden — vender tilbage til tidens kunst og bliver kisteglad og forbavset over at opdage at den svarer til sin tid.⁵⁶

Enligt James M Merriman finns det "an essential mysticism in the notion of a Time-spirit, moving like a God Almighty in mysterious ways its wonders to perform".⁵⁷ Även René Wellek och Jean Hagstrum karakteriserar tidsandeteorin som mysticism, medan Ulrich Weisstein gör gällande att "Comparative Arts" var nära att dö i späd ålder på grund av "the endemic fever of 'Geistesgeschichte' ".⁵⁸ Sådan kritik till trots har även en del relativt nya undersökningar baserats på tidsandebegreppet. De tyngst vägande bidragen är inte tyska, som man kanske skulle kunna tro, utan amerikanska, författade av Helmut Hatzfeld, Wylie Sypher samt nämnde Mario Praz.⁵⁹ Ett svenskt bidrag som till vissa delar kan sägas ligga nära denna forskning är Gunnar Tideströms *Dikt och bild. Epoker och strömningar. Glimtar av samspelet mellan konst, litteratur och liv* från 1965.⁶⁰

Att Seznec avvisar tidsandeteorin beror bl a på att den laborerar med en tidsfaktor av mycket diffus karaktär. Det finns emellertid andra synsätt i studiet av epokalt betingade relationer, synsätt som integrerar ett mer pregnant och definierbart epokbegrepp. Den sociologiska och marxistiska konst- och litteraturforskningen, som inte berörs i Seznecs artikel, koncentrerar sig således strikt på konkreta och avgränsade förhållanden i tiden av social och ekonomisk natur och visar hur dessa förhållanden får betydelse för utformningen av tidens bildkonst och litterära texter. På ett sådant fundament jämför Arnold Hauser bild och litterär text i sitt arbete *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* från 1953.⁶¹ Om man dessutom menar att det litterära och det visuella konstverket får sin ontologiska existens i själva tolkningsakten, kan man hävda att texten och bilden, antingen de är skapade under samma tid eller ej, blir relaterade till varandra genom tolkaren och hans specifika kodförankring

i epokal och social sfär samt i hans privata erfarenhetsområde. I så fall kan man även här tala om en epokalt betingad relation.

Ahistoriska och epokalt betingade relationer mellan text och bild väcker, som visats ovan, två olika problem. I det första fallet efterlyses generella "likheter" på det estetiska planet utifrån en tes om konstarnas "enhet". I det andra fallet frågar man efter "likheter" till följd av att text och bild skapas eller tolkas inom samma samhälle och med samma epokala och sociala förutsättningar.

Den tredje kategorin beträffande textens relation till bilden — de individuella relationerna — väcker problem av en annan karaktär. Här frågar man efter direkta och konkreta samband mellan text och bild beträffande påverkan, inflytande osv.

Med utgångspunkt i Sezecs tre kategorier kan man göra ytterligare en distinktion. Medan de ahistoriska och de epokalt betingade relationerna visar på analoga kvaliteter hos bild och text, är det i de individuella relationerna fråga om en kausalitet. Jag tror att något av den oklarhet, som präglar debatten om litteraturens relationer till bildkonsten, till en viss grad skulle kunna skingras om en teoretisk distinktion mellan analogi och kausalitet upprätthölls.

Såväl distinktionen mellan analogi och kausalitet som distinktionen mellan ahistoriska, epokalt betingade och individuella relationer bör emellertid betraktas som heuristiska instrument. När Seznec underlåter att ge sina tre sektorer pregnanta termer, ger detta kanske en antydning om att han inte tror på vattentäta skott mellan dem.

I föreliggande arbete är det i princip kausalitetsproblematiken som skall ägnas uppmärksamhet. En diskussion av kausalproblemet är emellertid knappast möjlig utan en sammanföring av epokalt betingade relationer och individuella relationer och till en viss grad även ahistoriska relationer. Kausalitetsproblemet kräver både en medvetenhet om den historiska situation, där bilden tolkades och texten skrevs, och en avvägning av litteraturens och bildkonstens uttrycksformer.

5. Associativa relationer och terminologisk adaption

Genom åren har det skrivits otaliga litteraturvetenskapliga studier, där forskaren på ganska bräcklig grund konstaterar att den text han diskuterar har likhetsdrag med eller genetisk förankring i konkreta bildkonstverk eller i en speciell typ av bildkonstverk. Mycket ofta baseras påståendet om en relation mellan ord och bild på tolkarens privata, associativa läsning av texten utan att det görs försök till en textanalytisk verifiering. I sin bok *Henry James and the Visual Arts* skriver Viola Hopkins Winner att ett parti i romanen *Roderick Hudson* med sin dramatiska belysning "suggests a Caravaggio", medan Helmut A Hatzfeld i boken *Literature through Art* framhåller att ett avsnitt i Flauberts *Madame Bovary* antagligen har förankringar i Courbet. Det är svårt att tro, skriver han, "that Flaubert worked without having Courbet's picture in mind".⁶²

Mario Praz skriver i *Mnemosyne* att när en forskare vid studiet av en text associerar till Tizian och en annan till Rubens, visar det "that the common

way of approaching the parallel between the various arts must be wrong".⁶³ Men när Praz själv ger sig in i texttolkande resonemang, kan även han associera fritt utan att förankra ett påstående om ett relationsförhållande i konkreta iakttagelser. Som Bernard Richards påpekar i sin recension av boken, tillbakavisar visserligen Praz Helmut A Hatzfeld när denne i sin bok gör en associativ koppling mellan ett parti i *Madame Bovary* och en målning av Renoir, men själv hävdar Praz, utan att närmare underbygga sitt påstående, att det finns större anledning att relatera partiet till Millais och det viktoriańska måleriet.⁶⁴

I sin avhandling om Per Hallström gör Rolf Arvidsson en associativ koppling mellan en Hallströmtext och Turner, men samtidigt är han på sin vakt mot sin egen association och avvisar den som ohållbar på grund av att faktiska, utomtextliga omständigheter gör detta osannolikt.⁶⁵ Flera forskare har efterlyst en högre grad av dylik skepticism gentemot lösa antaganden, som inte närmare verifieras. René Wellek skriver sålunda i sin studie *The Parallelism between Literature and the Arts* från 1942 att mycket av

our criticism in literature and the arts is still purely emotive: it judges works of art in terms of their emotional effect on the reader or spectator / . . . / Many parallels between the fine arts and literature amount to an assertion that this picture and that poem induce the same mood in me / . . . / But this is the kind of parallelism which is of little worth for purposes of scholarly analysis.⁶⁶

21 år senare konstaterar James D Merriman samma sak. I artikeln "The Parallel of the Arts" påpekar han att "the largest part of claims for the parallel of the arts rests on no more than a huge game of aesthetic free association". Han finner inget värde i "the high frequency in the literature of the subject of such phrases as 'is reminiscent of', 'calls to mind', and 'reminds us of' as copulas of propositions supposed to demonstrate parallelism".⁶⁷ I sin recension av Mario Praz' *Mnemosyne* säger Bernard Richards utan att lägga fingrarna emellan att sådana associationer "may have a private importance, but there is not much point in making them public as an act of criticism".⁶⁸

Att ännu en gång offra trycksvårta på en kritik av denna associativa metod kan tyckas vara som att slå in öppna dörrar. Men företeelsen är seglivad och har med bibehållen vitalitet följt med in i vår egen tids litteraturforskning.

Detsamma kan sägas om en annan typ av koppling mellan litterär text och bildkonst, nämligen den där man för över termer som tillhör konstsribenter-nas vokabulär till behandlingen av litterära texter, utan att dessa termer ges en operativ definition. De adapterade termerna får närmast en suggestiv funktion i framställningen, och som sådana är de och har de alltid varit fullt acceptabla i recensenters och essäisters behandling av skönlitteratur. Denna typ av uttryck har emellertid ordentligt fotfäste även inom litteraturforskningen, vilket bl a kan bero på att det inte går någon klar gräns mellan å ena sidan litterär kritik, å andra sidan litteraturvetenskap. I sin bok *Qu'est-ce que la littérature?* skriver Jean-Paul Sartre: "il est élégant aujourd'hui / . . . / de 'parler littérature' dans l'argot du peintre, comme s'il n'y avait, au fond, qu'un seul art qui s'exprimât indifféremment dans l'un ou l'autre de ces langues".⁶⁹

Detta förhållande har knappast ändrats sedan 1964 då Sartre skrev sin bok, och frågan är om en sådan ändring egentligen är så påkallad. Vanligtvis blockeras ju inte förståelsen av en vetenskaplig text av att forskaren använder metaforiska uttryckssätt. Tvärtom kan dessa ofta bidra till att förståelsen nyanseras. Däremot kan problemet bli akut när denna jargong, som Sartre kallar den, tränger sig in på det forskningsfält som kallas konstarternas interrelationer. Det säger sig självt att en litteraturvetenskaplig studie som undersöker textens relation till bilden lätt kan framstå som oklar och förvirrande, när forskaren använder konstvetenskapliga termer utan att det klart framgår huruvida termerna tas i bruk för att beteckna en pregnant vetenskaplig iakttagelse, om de används metaforiskt i stilistiskt syfte eller om de används för att karakterisera en "parallell" kvalitet på det privat-associativa planet.⁷⁰

Man kan som exempel peka på ordet *linje*. 1695 hävdade John Dryden att handlingen ("the plot") i den litterära texten motsvarar linjen i bildkonsten. Walter Pater framhåller detsamma under senare delen av 1800-talet. Omkring 1940 ser Herbert Read en tydlig parallell mellan linjen och allitterationen. 1917 adapterar Oscar Walzel Heinrich Wölfflins begreppspar lineär—målerisk för användning i litteraturforskningen. Han talar således om lineär stil i litterär text. Detsamma gör Wylie Sypher 1955. Han hävdar att den lineära stilen i litteraturen har samma kvaliteter som linjen i bildkonsten: "clarity of contour, sharp edges and boundaries, and each separate detail in an 'isolating' way". 1965 skriver Renée Riese Hubert att Baudelaires dikt "Ponts" präglas av "un jeu de lignes droites et courbes". Bram Dijkstra talar 1969 om att en dikt av William Carlos Williams har samma "purity of line" som en målning av Charles Sheeler, medan Mario Praz 1954 finner "the same harmony in lines" i Petrarcas sonetter som i Rafaels målningar. 1973 framhåller Hellmut Himmel "eine lineare Ordnung" i båda konstarterna. 1975 finner Claude Gandelman den böljande linjen hos art nouveau i James Joyces *Finnegans Wake*. En motsvarande koppling mellan jugendkonstens linjer och Hamsuns och Obstfelders prosarytm företas 1966 av Wilhelm Friese och 1967 av Reidar Ekner.⁷¹

På liknande sätt har faktorer som färg, lokalfärg, perspektiv, förgrund och bakgrund, clair-obscur, collage, symmetri och balans relaterats till den litterära texten med hjälp av termer som korrelation, analogi, adaption, ekvivalens, korrespondens, motsvarigheter, transposition, transformation och transmutation, termer som sällan har fått någon exakt definition. I en artikel från 1935 ifrågasätter Karl Vossler denna typ av jämförelse mellan olika konstarter. Han fastslår att den i stor utsträckning bara baseras på lös metaforik.⁷² 1942 riktar René Wellek en mer detaljerad och närmast avvisande kritik mot denna tendens.⁷³ Hans skepsis och stränga krav på distinktioner, klarhet och konsekvens fick stort inflytande på de kommande decenniernas diskussion.⁷⁴ 1950 skriver således G Giovannini i studien "Method in the Study of Literature in its Relation to the Other Arts":

What is described as a common element in two art objects is likely to be an element actually given (i.e., perceptible to sense) in one object and objectively analyzable in it, and not given in the other but merely suggested in the affective response and applicable to the object only by way of metaphor.⁷⁵

22 år senare kan Merriman konstatera detsamma: "One of the most frequent methodological errors in interarts comparisons has been the failures to recognize that a feature literally present in one art is only figuratively present in another."⁷⁶ Thomas Munro framhåller i sin bok *Form and Style in the Arts* nödvändigheten av att skilja mellan "presentative and suggestive factors" i konstverket, men han exemplifierar inte med konkreta analyser av text och textur.⁷⁷ Problemet behandlas också av Philip Pettit i hans bok *The Concept of Structuralism: A Critical Analysis*. Han skiljer markant mellan vad han kallar tekniska respektive expressiva termer. Tekniska termer, säger han, är koncisa och fast definierbara och används i deskriptiva eller tekniska analyser på olika områden. Expressiva termer används för att förklara effekter av emotionell karaktär hos läsaren, termer som hämtas ur "vocabularies of general evaluation and emotion". Nackdelen med de expressiva termerna är att de är vaga och oprecisa, framhåller han.⁷⁸

Debatten om konstarternas interrelationer har haft en stark tendens att basera sig på en sammanblandning av dessa båda typer av terminologi. Iakttagelser som har varit förankrade i det associativt privata har ofta dolts i tekniska termer, som gör anspråk på vetenskaplig akribi. Troligtvis är det denna tendens som fick Wellek att 1942 poängtera nödvändigheten av analytisk stringens:

Parallels between the arts which remain inside the individual reactions of a reader or spectator and are content with describing some emotional similarity of our reactions to two arts will /. . ./ never lend themselves to verification and thus to a cooperative advance in our knowledge.⁷⁹

Merriman klagar över samma tendens 1972: "a feature must be objective, that is, it must be a feature of the object itself—not an effect produced in an observer". De faktorer som studeras bör ha "inter-observer stability".⁸⁰ Merrimans reaktion är förståelig och hans krav tycks berättigat. Men skulle man till fullo acceptera hans krav på "inter-observer stability" skulle man snart hamna i stora svårigheter både beträffande receptionsforskningens frågeställningar och beträffande frågan om det litterära konstverkets ontologiska status.

Denna sida av problemet rörande konstarternas relationer, som naturligtvis har sina förutsättningar i det gamla normativa kravet *ut pictura poesis*, tycks bestå. Här har vi ännu en orsak till att forskningsfältet fortfarande betraktas med en viss misstänksamhet. Det är inte mycket som har hänt sedan Wellek skrev sin artikel 1942, vilket också Merriman slår fast: "no appreciable progress has been made".⁸¹ Samma impressionistiska och subjektiva jämförelser överlever det ena decenniet efter det andra. 1950 skriver Giovannini: "Irrelevancies have plagued comparative studies of the arts."⁸² 1972 skriver den engelske forskaren Alstair Fowler: "A soft atmosphere of whimsy still envelops the field of interart comparison."⁸³ Samtidigt är det uppenbart att en jämförelse mellan ordkonstens och bildkonstens uttrycksformer borde vara av värde, när man studerar eventuella kausalitetsförhållanden mellan dem. I följande kapitel kommer detta problem att närmare behandlas.

6. Visuell och verbal kommunikation

Av fundamental betydelse för debatten angående bildkonstens och litteraturens interrelationer är den distinktion som redan 1766 fördes fram av Lessing i hans bok *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*: författarens och målarens primära problem är knutna till respektive konststarts material. Målaren arbetar med "Figuren und Farben in dem Raume", medan författaren arbetar med "artikulierte Töne in der Zeit".⁸⁴ Materialet dikterar sålunda principerna för strukturering och perception. Medan bildkonsten enligt Lessing fungerar simultant, fungerar den litterära framställningen successivt genom att nya element eller tecken stegvis tillförs helheten. Lessing drar slutsatsen att litteraturen är bäst lämpad att skildra den dynamiska händelsen, medan bildkonsten passar bäst när det gäller att återge det statiska tillståndet.

Lessings teori hade genom åtskilliga decennier en central ställning inom estetiken. I H C Andersens roman *Improvisatoren* kan man således finna följande reflektion, som tydligt kan spåras tillbaka till *Laokoon*:

Naturskjønheder kunne aldrig gives ved Fortælling; Ordene følge jo, som løse Mosaikstykker, efter hverandre, det hele Billede sammensættes stykkeviis, man griber ikke, som i Naturen, af den store Heelhed, og altid bliver der Mangler. Man giver de enkelte Dele og lader den Fremmede selv sætte sig det sammen; men kunde man hos Hundrede see det opfattede Billede, Alle vilde de fremvise et høist forskjelligt.⁸⁵

Nyare forskning har emellertid kunnat visa att problemet är mer komplext än vad Lessing på sin tid gav vid handen. Både under läsningen av en verbal text och vid läsningen av en bild har man hela tiden en uppfattning om helheten, en uppfattning som successivt revideras under läsningens gång i och med att nya element kontinuerligt tillförs den preliminära helheten genom en växelverkande process av perception, hågkomst av det man redan läst och en föraning av eller förväntan på det man kommer att läsa.⁸⁶ I den meningen fungerar både bilden och den litterära texten dels i en tidsmässig eller successiv dimension, dels i en simultan dimension. När det gäller läsningen av bildkonst är simultaniteten i bokstavlig mening av spatial karaktär. När däremot vissa forskare beträffande den successiva syntesbildande perceptionen av litterär text talar om spatialitet, rör det sig snarare om det Munro kallar "suggestive factors" (se not 11).⁸⁷

Den dubbla dimensionen av sekvens och simultanitet vid läsningen av bild och litterär text framhålls bl a av Roman Jakobson i hans studie "On the Relations between Visual and Auditory Signs" från 1964. Men Jakobson gör samtidigt en viktig reservation. När betraktaren

arrives at the simultaneous synthesis of a contemplated painting, the painting as a whole remains before his eyes, it is still present; but when the listener reaches a synthesis of what he has heard, the phonemes have in fact already vanished. They survive as mere aferimages, somewhat abridged reminiscences, and this creates an essential difference between the two types of perception and percepts.⁸⁸

Tidsdimensionen blir således trots allt dominanten i det verbala meddelandet. Man får, fastslår Jakobson, "two distinct, cardinal types of synthesis, one se-

quential and the other simultaneous''.⁸⁹

Skillnaden mellan verbal och visuell framställning är emellertid mer genomgripande än att enbart gälla problemen tid och rum, statik och dynamik. Medan bilden förmedlar det särskilda och det individuella, nämligen sin egen unika form och färg, är den litterära textens skildring av det visuella av ett annat slag. Orden presenterar inte speciella och unika visuella faktorer, utan begrepp, vilket gör att läsaren tvingas bilda sig egna privata föreställningsbilder, som i regel skiljer sig från andras. I sin artikel "Style and the Mind's Eye" skriver Judith Dundas:

Since his medium is not paint but words, the poet or novelist will be clear exactly where the painter is vague—that is, in directing attention to meaning; and he will be vague exactly where the representational painter will be clear—that is, in depicting the appearances of things. If literature offers a more insistent and complex pattern of conceptual relationships, painting offers a more insistent and complex pattern of visual relationships.⁹⁰

Detta kan lätt belysas av de stora skillnaderna i olika bildkonstnärers illustrationer av samma litterära text.⁹¹ När 1800-talets nya breda kategori av romanläsare begärde bokillustrationer, var det just ett uttryck för ett behov av rationell klarhet, av konkretisering och entydighet i den verbala framställningen. Och när Flaubert och Henry James motsatte sig att deras böcker illustrerades, var det förmodligen i avsikt att bevara det litterära verkets konnotativa rikedom.⁹²

Wolfgang Iser diskuterar i sin bok *Der Akt des Lesens* skillnaden mellan synbilden och föreställningsbilden (Wahrnehmungsbild och Vorstellungsbild). Han påminner om den besvikelse som så ofta uppstår när man ser filmatiseringar av romaner. Filmatiseringens optiska bilder inskränker och förtylligar de föreställningsbilder som var ett resultat av läsningen. Wolfgang Iser skriver:

Der Unterschied zwischen den beiden Bildtypen besteht zunächst darin, daß ich im Film eine optische Wahrnehmung habe, der ein Objekt vergegeben ist. Objekte haben im Gegensatz zu Vorstellungen einen höheren Bestimmtheitsgrad. Doch es ist diese Bestimmtheit, die man als Enttäuschung, wenn nicht gar als Verarmung empfindet.⁹³

Essensen i föreställningsbilden ligger därför inte så mycket i föreställningen om en optisk kvalitet, menar Iser. Den ligger i det faktum att föreställningsbilden är en betydelsebärare (Bedeutungsträger). Denna betydelse är inte statisk, den omstruktureras under läsarprocessen genom ständiga nyanseringar.⁹⁴ Så långt Iser.

När en text illustreras, begränsas alltså vanligtvis dess semantiska rum. Å andra sidan kan man säga att betydelseramen i en visuell framställning inskränks när en verbal kommentar knyts till bilden. Paul Klee har sagt att så snart ett bildkonstverk har tolkats och namngivits, är inte dess associativa egenskaper längre ett fullständigt uttryck för konstnärens direkta vilja. Detta är, menar Klee, en orsak till ständiga missförstånd mellan konstnären och publiken.⁹⁵ Om bildkonstnären däremot önskar styra läsningen av en bild, måste han ofta ta till verbala medel, dvs knyta en titel till sitt verk eller sätta in ord i själva bildframställningen.⁹⁶ Det verbala språket är således väsensskilt

från det visuella språket. Karl Vossler uttrycker det på följande sätt i sin tidskriftsartikel från 1935: "Zwischen Dichtern und Malern kann der Gegenstand immer nur begrifflich derselbe sein, nicht anschauungsmäßig, nicht künstlerisch."⁹⁷ Det bildkonsten uttrycker är något som svårligen kan uttryckas i ord, den förmedlar en kunskap som ligger på ett icke-verbalt plan.

Forskare inom konstvetenskapen och estetiken har ständigt poängterat detta. 1965 skriver Sven Sandström att konstverkets "innebörd ligger i dess bildlighet, inte i en sentens som kan utläsas ur den". Bildkonsten "shows forth", konstaterar John Passmore 1972. "To tell us what it shows is, except in very general terms, an impossibility; and, in these general terms, often an impertinence." Samma år skriver Gombrich att bildens verkliga värde ligger i dess förmåga att ge information som inte kan kodas på annat sätt. Året därpå framhåller Jiří Veltruský att det fortfarande finns "a tendency to approach the meaning of the picture as a matter of what the picture 'represents' and, on the other hand, to limit the analysis to those pictorial meanings that can be translated into words—broadly speaking, to the thematic meanings".⁹⁸ Bildens totalitet förblir otillgänglig för ordet, liksom ordets konnotationsrikedom inte kan fångas av bilden. För att betona denna grundläggande olikhet gör Rudolf Arnheim i sin bok *Visual Thinking* en distinktion mellan verbalt och visuellt tänkande som två helt olika sätt att bearbeta intryck från omvärlden.⁹⁹ I studiet av den litterära textens transformation av bilden kommer man inte förbi denna fundamentala skillnad mellan att läsa ord och att avläsa bild.

1942 publicerade René Wellek sin studie "The Parallelism between Literature and the Arts". Samtidigt som han betonar det nödvändiga i att studera relationerna mellan ordets och bildens konst, ställer han sig mycket kritisk till de resultat som den internationella forskningen hittills kunde uppvisa. Hans artikel mynnar ut i en förhoppning om att en tillfredsställande metod kan ligga i framtida försök "to reduce all the arts to branches of semiology, or to so many systems of signs".¹⁰⁰

När man i dag påstår att orden och bildelementen konstituerar två teckensystem inom den sociala samvaron, uttalar man närmast en truism. I båda fallen talar man om meningsbärande och segmenterbara meddelanden, som kodas av en avsändare och avkodas av en mottagare. Den semantiska innebörden i meddelandet som helhet är beroende av den mening som ligger i de olika delarna och i deras inbördes förhållande samt i den mening som ligger i fonden av alternativa element och elementkombinationer, som avsändaren valt bort under inkodningen av meddelandet. Man talar här om syntagmatiska och paradigmatiske relationer.

Den ständigt expanderande forskningen på detta fält har berikat vår förståelse av såväl det litterära språket som bildens språk. Frågan är emellertid om man med utgångspunkt i dessa semiotiska tankemodeller har öppnat en väg, som leder fram mot ett tillfredsställande svar på det förslag som Wellek väckte i slutet av sin artikel från 1942, nämligen att i semiotiska termer lokalisera förbindelselänkar mellan ordets och bildens teckensystem, som kan underlätta analysen av bildtransformerande texter. Svårigheterna ligger i första hand i den fundamentala skillnad som existerar mellan det verbala och det visuella tänkandet.

Liksom det verbala meddelandet kan segmenteras i mindre enheter — fonem, morfem — har man gjort motsvarande segmenteringsförsök vad gäller bildmeddelandet. Inom konstvetenskapen råder emellertid ganska stor enighet om att de mikroelement i texturen som man lokaliserar genom segmentering inte kan betraktas som analoga med det verbala språkets mikroelement. Dessa ingår i en fast hierarkisk systembyggnad, som existerar oberoende av de enskilda verbala meddelandena. Det verbala tecknet är, skriver Roman Jakobson,

resolvable into ultimate, discrete, rigorously patterned components which, as such, have no existence in nature but are built ad hoc. / . . . / Such a system of compulsory hierarchical structure does not exist in painting. There is no obligatory superposition or stratification, as we find in language.¹⁰¹

Enligt Jiří Veltruský består skillnaden mellan bildtecknet och det verbalspråkliga tecknet i att

the material of language has / . . . / differential values irrespective of any specific utterance because it is integrated in the linguistic system, while the material of the picture, due to its naturalness, acquires them only when it is used in a picture.¹⁰²

I artikeln ”Éléments pour une sémiologie picturale” segmenterar Louis Marin bildmeddelandet ner till element som kan identifieras och verbalt namnges. Det kan vara bilden av en dörr, en hand, ett blad. Dessa element kallar han syntagmatiska enheter. Isolerade från den syntagmatiska kontexten är dessa enheter polysemiska, framhåller Marin. En denotativ fixering får de först när de betraktas i relation till andra syntagmatiska enheter i bilden.¹⁰³ Marin avläser alltså här bilden på verbalspråkets villkor. Det betydelsebärande i bilden är det som kan fångas i ord.

Umberto Eco går i sin bok *La struttura assente* ett steg längre i segmenteringen av bilden. Han skiljer mellan figurer, tecken och ikoniska utsagor. Figurer är de minsta urskiljbara enheterna i bilden: prickar, linjer, former och färger. Dessa som han kallar icke-betydelsebärande element går samman i syntagmer och bildar betydelsebärande tecken, som i sin tur tillsammans konstituerar den ikoniska utsagan, dvs själva bildmeddelandet. Också för Eco är bildens betydelsebärande element något isomorfiskt som kan namnges verbalt.¹⁰⁴

Ett välgörande steg bort från detta beroende av verbalspråket tar Meyer Schapiro i studien ”On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs” (1970). Liksom Eco opererar han med två segmenteringsplan. De minsta enheterna, ”the non-mimetic elements of the image-sign”, dvs det Eco kallar figurer, uppnår först teckenfunktion när de relateras till varandra i en bildstruktur, men en bildstruktur som i sig inte behöver vara föreställande. Schapiro studerar flera sådana syntagmer, t ex elementens placering i bildytan i bl a termerna uppe—nere, höger—vänster, vertikalt rörelse—horisontalt rörelse. Han konstaterar att den semantiska innebörden i sådana syntagmer är förankrad i både psykologiska och sociala koder.¹⁰⁵ Till skillnad från Marin och Eco avläser Schapiro således bildmeddelandet på bildens egna villkor. Han kombinerar segmenterade element till

visuellt betydelsebärande syntagmer som inte nödvändigtvis kan namnges verbalt.

En viktig förutsättning för det semiotiska studiet av bilden är den distinktion mellan ikoniska och symboliska tecken som Charles Sanders Peirce framförde i seklets början.¹⁰⁶ De ikoniska tecknen är "naturliga" och fungerar på basis av likhet — isomorfi — med det de betecknar, medan symbolen är ett arbiträrt tecken som fungerar på basis av social överenskommelse. Senare forskare har med förankring i denna distinktion gjort gällande att ikonerna dominerar bildmeddelandet, medan symbolen dominerar det verbala meddelandet. Detta synsätt, som bl a fått betydelse för Roland Barthes modell för bildanalys¹⁰⁷, förutsätter att bildtecknet är isomorft, att bilden har likhet med det den föreställer och att den därmed i viss grad också är verbalt benämnbart. Tanken är inte ny. Redan 1719 skriver abbé Dubos i sin skrift *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*: "La peinture n'emploie pas des signes artificiels ainsi que le fait la poésie, mais bien des signes naturels."¹⁰⁸ Lessing poängterar samma sak i *Laokoon*: I motsats till måleriets tecken är "die Zeichen der Poesie / . . ./ willkürliche Zeichen".¹⁰⁹

Umberto Eco bestrider tesen om bildtecknets isomorfi. Även det ikoniska tecknet är arbiträrt, framhåller han. Förståelsen av det ikoniska tecknet förutsätter kännedom om de härskande sociala koderna för bildperception. Utan denna kännedom kan vi inte avläsa bilden.¹¹⁰ Denna synpunkt ställs på sin spets av Gombrich i en artikel 1972. I en av The National Aeronautics and Space Administrations rymdsonder placerade man in ett bildmeddelande till eventuella varelser i den yttre rymden. Meddelandet innehöll bl a bilden av en man och en kvinna. Icke-jordiska varelser besitter inte våra koder för bildläsning, påpekar Gombrich. De har därför inga förutsättningar för att förstå NASA:s bildmeddelande.¹¹¹

Trots att uppbyggnaden av semiotiska tankemodeller fortfarande reser betydande problem beträffande studiet av ord- och bildkonstverket, är semiotiken redan fast etablerad inom såväl litteraturvetenskapen som konstvetenskapen. Men om dessa problem fortfarande är stora inom respektive forskningsområde, är det självklart att de ytterligare ökar i komplexitet när det gäller att i korresponderande semiotiska termer definiera *förbindelserna* mellan det visuella och det verbala meddelandet — samt när det gäller att föra ner en eventuell teoribildning på det konkreta analytiska planet i studiet av den bildtransformerande texten. Åter är det skillnaden mellan verbalt och visuellt tänkande som är den springande punkten.

Philip Pettit slår i sin bok *The Concept of Structuralism* fast att när man för över den lingvistiska modellen till icke-lingvistiska områden, måste modellen betecknas som en metafor.¹¹² Kurt Aspelin och Bengt A Lundberg säger ungefär samma sak i sin inledning till antologin *Tecken och tydning*.¹¹³ Semiotiska studier av forskare som Jakobson, Veltruský och Schapiro har inte bara ökat vår kunskap om ordets och bildens teckensystem. De har också förstärkt vår medvetenhet om den polära skillnad som råder mellan det verbala och det visuella språket beträffande den semantiska innebörd som bärs fram i respektive språks meddelanden. I sin artikel "Images and Words" från 1976 poängterar Michael Rio att bilden "on the level of its form (coded optic), is never reducible to a word, a complex sentence, or even a long discourse". I så fall, på-

pekar han, skulle man kunna reproducera en bild enbart på grundval av en verbal beskrivning av denna bild.¹¹⁴ Denna semantiska polarisering har den amerikanske lyrikern Lawrence Ferlinghetti ställt på sin spets i följande rader:

. . . this man who was all eyes
 had no mouth
 All he could do was show people
 what he meant
 And it turned out
he claimed to be
a painter
But anyway
 this painter
who couldn't talk or tell anything
about what he
meant
looked like just about the happiest painter
in all the world
 standing there
taking it all "in"
and reflecting
 Everything
in his great big
Hungry Eye . . .¹¹⁵

En förutsättning för att man med semiotiska instrument skall kunna analysera den litterära textens transformation av bilder är naturligtvis fortsatta och fördjupade studier av det verbala respektive det visuella språkets resurser. Även om forskningen ännu befinner sig långt från de sesamlösningar som René Wellek satte sitt hopp till 1941, är det inte sagt att Welleks förhoppning är en chimär. Den semiotiska forskningen är ung och mycket expansiv.

7. Begreppsparet form och innehåll

Ända sedan nykritikens dagar har litteraturforskningen betraktat det litterära konstverket som en enhetlig struktur, där formen betingar innehållet och innehållet betingar formen. I teorin slår man fast att form och innehåll inte kan separeras.

Jo visst kan de separeras, framhåller Søren Kjørup i sin bok *Æstetiske problemer*: "vi sidder jo hele tiden og peger på visse ting vi kalder 'form' og andre vi kalder 'indhold' — så det kan de altså".¹¹⁶ Liksom många andra forskare påpekar emellertid Kjørup — här med syftning på både texten och bilden — att analysen alltid bör ha helheten som mål och att distinktionen mellan form och innehåll enbart är heuristiskt betingad. Den är vad Poul Borum kallar en pedagogisk fiktion.¹¹⁷

Detta är numera ett vedertaget synsätt inom både litteraturvetenskapen och konstvetenskapen. Trots att man inom båda forskningsdisciplinerna fortfarande i viss mån särskiljer formaspekter och innehållsaspekter i respektive analysobjekt, har emellertid diskussionen rörande alternativa analysmodeller, som på ett mera homogent sätt integrerar form och innehåll, fått ökad tyngd.

Inte minst har semiotiken erbjudit nya möjligheter i detta avseende.

Inom konstvetenskapen förefaller emellertid problemet rörande en integrerad analys än så länge vara mindre problematiserat än inom litteraturvetenskapen, kanske beroende på att separationen mellan form och innehåll fortfarande tycks vara en hörnsten i bildanalysen. "The methodology of the art historian /. . . / is based on a clear separation between style and iconography, form and content", skriver Svetlana och Paul Alpers i studien "Ut pictura noesis?".¹¹⁸ Detta har emellertid knappast, som författarna gör gällande, sin orsak i att konstforskarna har "little sense of the integrity of the individual work, which the literary critic takes as axiomatic".¹¹⁹ Dagens konstvetenskap skiljer sig i princip inte från litteraturforskningen när det gäller synen på konstverket som en unik strukturell enhet. Liksom Borum påpekar således Sandström att uppdelningen av konstverket i form och innehåll är en fiktion.¹²⁰

Däremot tycks inte konstvetenskapen ha samma möjligheter som litteraturvetenskapen när det gäller integrerad analys. Detta beror inte enbart på att konstvetenskapens analysinstrument till stor del är konstruerade på grundval av Wölfflins och Panofskys metodologiska principer. Det har sin orsak även i ett annat förhållande. Medan upplevelsen av bilden i hög grad är förankrad i vad Rudolf Arnheim kallar "visual thinking", är beskrivningen och analysen av bilden med nödvändighet bundna till det verbala mediet. Wölfflins och Panofskys tankemodeller är närmast en konsekvens av detta. Båda förutsätter en intellektuell separering mellan motiviska och strukturella element i bilden. I sin modell för bildanalys pekar Michael Rio på två nivåer,

a double level of denotation and connotation: a first level (which one could call anthropological and cultural) that takes account of the relationship of the figurative image and the world organized by the language of a given culture; a second level (which one could call semiological) that takes account of the pictorial elements and their functioning—in short, of that which constitutes the image as constructed object.¹²¹

Mieczyslaw Wallis indelar på samma sätt i sin studie "The history of art as the history of semantic structure" bildanalysen i två skikt: "the representing stratum—lines, color spots, shapes—and the stratum of represented objects. The non-objective works have only one stratum".¹²² Inte heller Louis Marin undviker denna traditionella tudelning inom bildanalysen. Han antyder möjligheten av en uppsplättning av den paradigmatiske analysen i en stilistisk och en tematisk del.¹²³

Jag skall inte här ta ställning till dessa tankemodeller. Det jag vill påpeka är att det även inom nyare konstforskning är vanligt att hålla fast vid en åtskillnad mellan motiv och form i bildanalysen. Textanalysen och bildanalysen är således mycket olika. Jag kommer i fortsättningen att använda termerna motiv och form i både litteraturvetenskaplig och konstvetenskaplig mening. I de fall där klarheten så kräver, kommer jag emellertid att använda de förtydligande termerna visualmotiv och visualform för att skilja konstvetenskapens motiv- och formbegrepp från de likalydande men betydelsemässigt avvikande termer som används inom litteraturvetenskapen.

Även i den litterära transformationen av bildkonst tvingas författaren att

polarisera visualmotiv och visualform. Men i motsats till konstforskarens bildanalys kan man inte här tala om polariseringen som en pedagogisk fiktion. I den litterära transformationen av den optiska bilden är separationen mellan visualmotiv och visualform bestående. Transformationen kan visserligen skapa en syntes på ordets premisser. Men ordkonsten kan aldrig transformera den enhet av visualmotiv och visualform som konstituerar bildkonstverket, eftersom denna enhet ligger på ett plan som är totalt skilt, ja, man kan säga ontologiskt skilt från den enhet som utmärker det litterära verket. I den bemärkelsen har Otto von Lutterotti fullständigt rätt, när han i sin artikel "Bildende Kunst und Dichtung" säger att det "wird nie restlos gelingen, ein Werk der bildenden Kunst mit der armseligen Krücke des Wortes zu umschreiben, sein Wesen, seinen Sinn und Gehalt einzufangen, das Anschauliche umzuschöpfen in die Sprache".¹²⁴

8. Den litterära bildtolkningen

1892 gav Michael Field ut diktsamlingen *Sight and Song*.¹²⁵ I förordet säger han att avsikten är "to translate into verse what the lines and colours of certain chosen pictures sing in themselves; to express not so much what these pictures are to the poet, but rather what poetry they objectively incarnate".¹²⁶ Field presenterar sig snarare som en förmedlare än som en självständig ordkonstnär. Även Helmut Rosenfeld använder i sin bok *Das deutsche Bildgedicht* från 1935 termen översätta i liknande sammanhang. "Das Problem des Bildgedichtes ist eng verwandt mit dem Problem der Übersetzung".¹²⁷ Rosenfeld är emellertid på det klara med svårigheterna att isolera författarens upplevelse av bilden från hans "översättning". Han skiljer därför mellan "eigentliche Übersetzung" och "produktive" eller "schöpferische Übersetzung".¹²⁸ Författarens transformation av bildkonstverk är enligt Rosenfeld en medskapande process, men samtidigt är han av den uppfattningen att en idealisk "Bildgedicht" ligger bildkonstnärens intentioner mycket nära.¹²⁹

Idag måste man se något annorlunda på problemet. Den som läser bilden, mottagaren av det visuella meddelandet, kan inte tillägna sig totaliteten av den informationstäthet som konstituerar bilden. Ovillkorligen gör han ett val bland bildens element.¹³⁰ I sin artikel "Rhétorique de l'image" påpekar Roland Barthes att varje bild är polysemisk. Den har som underlag för sina signifikanter en "flytande kedja" av signifikat. Läsaren av bilden väljer i tolkningsprocessen ut vissa av dessa signifikat och väljer bort andra.¹³¹ Valet, som naturligtvis är beroende av läsarens egna kodförankringar, är av ett speciellt slag. Beträktaren har, som framhållits ovan, en tendens att relatera bildkonstens visuella information till konkreta objekt, betrakta den som element i en mimetisk bildinformation.¹³² Jiří Veltruský ger följande förklaring i semiotiska termer:

It may be partly because the semiotic functions belonging to the individual components are so slightly differentiated and because their semiotic potential is therefore relatively limited that, as a rule, the structure of meanings tends to be more heavily, even overwhelmingly, dominated by the thematic elements in the picture than in poetry.¹³³

Som mottagare av bildkonstens visuella meddelande gör alltså betraktaren alltid i tolkningsprocessen ett val bland bildens element och på grundval av dessa element bildar han det Roman Jakobson benämner en "simultaneous synthesis". Detta gäller naturligtvis även författaren i hans egenskap av betraktare, och det får givetvis konsekvenser för hans verbala tolkning av bilden.

Beskrivning av bildkonstverk innebär alltid en tolkning. När Richard Stein i sin bok *The Ritual of Interpretation. The Fine Arts as Literature in Ruskin, Rossetti, and Pater* skriver att Rossetti i en dikt över en målning av Giorgione "moves from descriptive to interpretive statement", bortser han från att detta är två sidor av samma sak.¹³⁴ En liknande sammanblandning gör Gisbert Kranz, när han i en analys av Rilkes dikt "Das Abendmahl" skriver att dikten "transponiert Form und Gehalt des Gemäldes in ein Sprachkunstwerk und interpretiert es zugleich".¹³⁵ Även den mest nakna och till synes objektiva verbala beskrivning av en bild är en tolkning. Två betraktare läser inte en bild på exakt samma sätt, de lägger tyngdpunkterna på olika bildelement¹³⁶, de prioriterar olika syntagmer och relaterar bilden till olika koder. Rudolf Arnheim uttrycker detta klart i sin bok *Visual Thinking*. En verbal beskrivning av ett bildkonstverk

traces linear connections across the state of affairs and presents each of these partial relations as a one-dimensional sequence of events. More importantly, it presents these sequences in a meaningful order, starting perhaps with a particularly significant or evocative detail and making the facets of the situation follow each other as though they were the steps of an argument. The description of the scene becomes an interpretation. The writer uses the idiosyncrasies of his medium to guide the reader through a scene, just as a film can move the spectator from detail to detail and thereby reveal a situation by a controlled sequence.¹³⁷

Det är således uppenbart att Michael Fields objektivitet inte kan låta sig realisera i en transformation. 1940 gav Wilhelm Waetzhold ut en diktantologi med titeln *Deutsche Kunstwerke beschrieben von deutschen Dichtern*. Den titel Gisbert Kranz gav en motsvarande antologi 37 år senare är betydligt mer adekvat: *Bildmeditationen der Dichter*.¹³⁸ Diktarnas transformationer av bildkonst kommer alltid att i hög grad bära tolkarens stämpel. Eller för att låna en engelsk forskares något drastiska uttryck om författare som konstskribenter: "Like travellers cheerfully disembarking on some fairly alien shore, they tell us more about their own journey than about their point of arrival."¹³⁹

Här skiljer sig den skönlitteräre författaren från konstforskaren. Båda behandlar bildkonst med verbala medel. Men medan konstforskaren med sina vetenskapliga förutsättningar och intentioner försöker läsa bilden utifrån vetenskapligt uppställda kriterier, har den kreativt tolkande författaren andra förutsättningar och andra målsättningar. Han koncentrerar sig på de element i bilden han har användning för och förbiser eller väljer bort de övriga. Samtidigt står det honom fritt att relatera de utvalda elementen till sfärer som ligger utanför bildens struktur och semantiska rum. Friedrich Schlegel ger ett träffande uttryck för detta när han efter att ha behandlat en målning av Leonardo da Vinci tillägger: Om han skall säga något mer om bilden, så måste det i så fall bli med en dikt.¹⁴⁰ När det gäller analysen av texter som transformerar befintliga bilder är det därför av vikt att man skiljer mellan å ena sidan det i tex-

ten som direkt kan fångas in av en — enligt Erwin Panofskys terminologi — preikonografisk beskrivning, ikonografisk analys och ikonologisk tolkning av bilden, å andra sidan det i texten som inte kan härledas ur operationer på dessa tre bildanalytiska stratifieringsplan.¹⁴¹

Roland Barthes pekar i sin artikel "Rhétorique de l'image" på ett instrument, som kanske kan underlätta en sådan distinktion. I artikeln diskuteras en italiensk annons för spaghetti. Annonsen består av en text insatt i en bild, med andra ord ett bimedialt meddelande, det som jag kallar kombination. Textens funktion i helheten är dubbel, framhåller Barthes. För det första dirigerar den betraktaren till vissa element i bilden, element som därmed framhävs som viktiga.¹⁴² Texten har således en benämning funktion, den styr betraktaren till en speciell läsning av bilden. Denna funktion kallar Barthes *ancrage*. För det andra kan texten styra läsningen av bilden mot betydelser som inte ligger implicit i själva bildmeddelandet. Bild och text står då i ett mer kompletterande förhållande till varandra. Barthes kallar denna funktion *relais*.

Barthes påpekar att *relais* uttrycker det som bilden inte kan uttrycka. Till en viss grad kan man hävda att detsamma även gäller *ancrage*. Det ord eller den ordkombination författaren väljer för att benämna ett bestämt element i bilden är naturligtvis inte fullt täckande som en verbal ekvivalent till detta bildelement. Författaren har gjort ett paradigmiskt val bland många mer eller mindre synonyma ord på en urvalsaxel, vilket i sig innebär en begränsning av bildelementets potentiella betydelsemöjligheter. Han kan t ex benämna ett diffust element i en havsmålning av William Turner eller Carl Kylberg fartyg, bark, skuta, farkost, båt, skepp osv, ord som kan ha synnerligen skilda konnotationssfärer.

Barthes distinktion mellan *ancrage* och *relais* gäller kombinationen mellan ord och bild. Ordet fokuserar utvalda element i den bild som mottagaren står inför, samtidigt som det expanderar mot och aktiverar betydelsesfärer utanför bildens räckvidd. Det borde vara möjligt att tillämpa denna distinktion som ett heuristiskt instrument i analysen av bildtransformerande texter. Man kan naturligtvis inte beträffande texter av detta slag tala om adekvat och mindre adekvat bildtolkning, som man gör inom konstvetenskapen. Den skönlitteräre författaren står helt fri i sin anknytning till det visuella konstverket, antingen han baserar sin text på en helhetsuppfattning av bilden eller koncentrerar sig på ett isolerat syntagm inom bildramen. Författarens användning av bildkonsten som stoffkälla är således, som påpekats på s 14, mycket differentierad. Men gemensamt för de flesta texter av denna kategori är att de har semantisk förankring inte bara i, utan också utanför den aktuella bilden. Även här kan man då tala om *ancrage* och *relais*. För att inte binda resonemanget för kraftigt till Barthes, föredrar jag att tala om semantisk fokusering och semantisk expansion. En transformerande text består vanligtvis av både semantisk fokusering och semantisk expansion, men tyngdpunkten kan naturligtvis variera liksom punkternas placering i ett koordinatsystem.

9. Markering

1945 gav Nordal Grieg ut sin diktsamling *Friheten*. En av samlingens mest berömda dikter heter "Kongen". Dikten börjar med följande rader:

Slik vil Kongen leve for oss:
Ved en sølvblek bjørkestamme,
mot en naken vårskogs mørke,
står han ensom med sin sønn.
Tyske bombefly er over.¹⁴³

Bakgrunden är följande: Under de första krigsdagarna 1940 flydde kung Haakon, kronprins Olav, den norska regeringen och delar av stortinget norrut för att hinna fram till en båt, som skulle föra dem över till England. Under flykten tvingades de söka skydd i en björkdunge undan tyska bombflygplan. Den episod har blivit känd genom ett foto av kungen och kronprinsen under björkarna. Bilden spreds under kriget i den illegala pressen och blev under åren närmast efter 1945 en av de mest berömda reportagebilderna från krigets Norge.¹⁴⁴ Grieg kände väl till fotot och han förutsätter i texten att även läsaren har samma bildminne samt kunskap om bildens historia. Han nämner inte själva fotot i dikten, men han företar en semantisk fokusering av vissa element i visualmotivet, element som bör få många människor som under de första efterkrigsåren läste norsk press att koppla texten till den berömda bilden. Däremot är det mindre sannolikt att nyare läsargenerationer gör samma omedelbara koppling, när de konfronteras med dikten "Kongen".

En förskjutning av samma problematik finner man i Helmut Hatzfelds bok *Literature through Art*. Hatzfeld har svårt att tro, säger han, att Flaubert inte hade Gustave Courbets målning "Un enterrement à Ornans" i tankarna, när han utformade begravningsskildringen (del II, kapitel 10) i *Madame Bovary*.¹⁴⁵ Medan kopplingen mellan Griegs text och krigsfotot får en nästan självklar verifiering i vår kännedom om kung Haakons unika situation under björkarna, skildrar de partier i Flauberts text, som enligt Hatzfeld är semantiska fokuseringar av element i Courbets visualmotiv, moment som bör ha varit mycket vanliga under begravningar i Frankrike omkring 1850. Verifieringen av ett kausalförhållande mellan text och bild tycks begränsa sig till Hatzfelds privata association. I varje fall kan man slå fast att Flaubert inte har inarbetat det bildmässiga i texten som en speciell dimension. För att kunna koppla begravningsscenen i *Madame Bovary* till Courbets målning är läsaren beroende av en kunskap som ligger utanför textens struktur. Detsamma kan man säga om Griegs "Kongen", även om man här p g a en dokumenterad historisk situation står på säkrare grund, när man hävdar att det föreligger ett kausalförhållande mellan text och bild.

I Pär Lagerkvists roman *Dvärgen* har problematiken ytterligare förskjutits. Målaren Bernardo har en viktig funktion som motpol till dvärgen, romanens jag-person. Man får veta att han har målat en stor version av nattvarden, att han har ett nyfiken intresse för allt och att han hjälper fursten med "sinrika anordningar som är av värde när det gäller att försvara en stad". I början av romanen får man veta att målaren har börjat på ett porträtt av furstinnan. På

en av bokens sista sidor skildrar dvärgen sin tolkning av den allmänna reaktionen på bilden:

alla ansåg att en sådan madonna aldrig målats förr, aldrig en så huld och överjordisk Guds moder. Allra mest hänfödda var människorna över det hemlighetsfulla, gåtfulla leende som vilade över hennes läppar. Det rörde alla och tycktes dem vara någonting fullkomligt himmelskt, så oförklarligt och fyllt av en överjordisk mystik var det. Jag förstod att det leendet hade konstnären låtit vara kvar från sitt tidigare porträtt av henne, det där hon liknade en sköka.¹⁴⁶

Romantexten nämner varken Leonardo eller Mona Lisa. Den innehåller emellertid tillräckligt många antydningar, som kan ge läsaren ledtrådar till Leonardos porträtt "La Gioconda" från omkring 1503. Medan den allmänna kännedomen om fotot av kung Haakon i björkdungen avtar efter hand som den historiska situationen blir mer avlägsen, förblir Leonardos porträtt lika berömt från generation till generation. Lagerkvist har naturligtvis varit klar över att denna målning i kanske högre grad än något annat bildkonstverk har en självklar förankring i läsarnas medvetande. Mona Lisas motsatsfyllda ansiktsdrag blir på så sätt inarbetade i texten och ger på romanens sista sidor skildringen plötsligt en ny dimension.

Det man kan sluta sig till utifrån dessa tre textexempel är det jag redan tidigare har konstaterat: den verbala texten och den visuella bilden förmedlar kommunikativa meddelanden med totalt olika innebörd. Beskrivande ord formar ingen optisk bild, påpekar Edmund Burke så tidigt som 1757 i skriften *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*.¹⁴⁷ Det finns anledning att upprepa denna truism. Det är inte läsarens näthinna som reagerar på författarens ord, utan hans eller hennes medvetande. När författaren transformerar en bild, förutsätter han att hans läsare inte är helt utan erfarenhet när det gäller att betrakta eller avläsa bildmeddelanden.¹⁴⁸ På något sätt måste han väcka och mobilisera denna resurs och erfarenhet hos läsaren. I boken *The Sister Arts* pekar Jean Hagstrum på två typer av texter, som båda ryms inom det jag kallar bildtransformerande texter. Å ena sidan har vi texter som "paint out to the four corners of the 'canvas'", dvs så nyanserat och detaljrikt som möjligt försöker skildra vad författaren ser i bilden. Å andra sidan finner vi texter som inbjuder läsaren att uppleva det bildmässiga "in response to brief but precise verbal stimulus". Hagstrum skriver om denna texttyp: "A carefully selected pictorial detail, a hint of painterly structure, or a central iconic reference can evoke a train of controlled pictorial sensations."¹⁴⁹

Det är här fråga om en form för allusion. I sin studie "Om allusioner" skriver Louise Vinge:

allusionen måste innehålla ord som har tillräckligt stark signaleffekt för att påminna läsaren om det som anspelningen gäller / . . . / De ord som har denna signalfunktion kallar jag / . . . / markeringsord. / - - / Genom att med markeringsord leda tankarna till en annan text kan alltså större element ingående i denna text inarbetas i det nya verkets mening.¹⁵⁰

Litterära texter som på ett eller annat sätt anknyter till den optiska bilden måste, om denna anknytning skall vara kommunikativ, använda markeringsord, antingen tydliga denoterande signaler eller signaler som mera indirekt

fångar det bildmässiga i textens konnotationssfär. Detta gäller all bildtrans-formerande text. Hagstrum-citatet ovan är i så måtto missvisande. Även de texter som "paint out to the four corners" är beroende av markeringsord, om de inte skall reduceras till högst esoteriska texter för konstexperter eller läsare med ett väl utvecklat bildminne eller eidetisk förmåga. Markeringen blir således viktigare än den breda bildbeskrivningen. De tre texterna av Flaubert, Grieg och Lagerkvist som diskuterats ovan exemplifierar detta. Till skillnad från Lagerkvists text innehåller Flauberts och Griegs texter inga markeringsord. Läsarens eventuella association till bildkonst är därför vad gäller dessa två texter helt beroende av att han eller hon har de aktuella bilderna tillgängliga i sitt minne.

När det gäller lyrik, finner man ofta markeringen i dikttiteln. Den kan namnge en konstnär (Gautier, "Watteau"). Den kan namnge ett bildkonstverk, antingen direkt (Erik Knudsen, "Uvejr, El Greco: Toledo") eller indirekt (E Pound, "Alba" och Ekelöf, "Helvetes-Breughel"). Markeringen kan ange en speciell motivtyp (Welhaven, "Et genrebillede"), en speciell bildform (Edfelt, "Triptyk") eller en speciell teknik (Bo Bergman, "Grafik"). Den kan också knyta an till den typiska bildtiteln (Österling, "Motiv med svalor" och William Heinesen, "Panorama med regnbue").¹⁵¹

Motsvarande markeringsord kan man naturligtvis även iakttä i diktens korpus. Ett fint exempel på detta finner man i följande titellösa dikt av Gunnar Björling:¹⁵²

Vita mås och anders lugna slag
och japanlik
en metarbåt
och allting grått och blått
som blott
och i solens ljus
och syréners dagar
härinunder
Ett segel vitt
på blårikt vatten
Det gråast ljusa
ljus över höst, lugns
prakts dag
o flyg flyg vita moln
flyg i denna
himplens dag!

På ett diskret sätt ger ordet "japanlik" en nyckel till dikten. Ordet aktiverar läsarens eventuella kunskap om den klassiska japanska bildkonsten med dess förfinade landskapsskildringar. Föreställningen om den japanska landskapsbildens struktur inarbetas i textens början och blir styrande för den fortsatta läsningen. Dikten skildrar emellertid inte en japansk bild. Författaren projicerar den japanska bildstrukturen på det blonda nordiska landskapet. Denna dubbelexponering av nordeuropeiskt landskap och asiatisk bildstruktur förmedlar ett finstämt uttryck för ett existentiellt livsbejakande.

10. Funktion

Det är sällan så att den bildtransformerande litterära texten har som sitt primära och begränsade mål att tolka bildkonsten per se, dvs så som konstforskaren vanligtvis föresätter sig att göra. Därför är det heller inte tillräckligt att begränsa analysen av sådana texter till enbart det bildmässiga, till identifiering och problematisering av de bilder eller bildtyper som ligger till grund för transformationen. Det är nödvändigt att ta ytterligare ett steg och fråga vilken funktion denna anknytning har i texten som helhet.

Den litterära bildtransformationens tycks ha ett brett spektrum av funktioner. Den kan ge en stegrad konkretisering åt beskrivningen av optiska förhållanden, styra läsarens visualisering av ett ansikte, en interiör eller ett landskapsparti. Men den kan också göra "synligt" för läsaren det "inre landskapet" hos det lyriska diktjaget eller hos epikens fiktiva gestalter, liksom den också kan konkretisera textens abstraktioner. Bildtransformationen kan vidare koppla gestalter, händelser och idéer i texten till sociala förutsättningar och till historiska förankringar eller parallellföreteelser. Transformationen kan även utgöra ett strukturerande element i textens organisering. Den kan signalera kommande händelser i den episka processen, binda samman textpartier, fungera som ledmotiv eller som retarderande faktor i berättarflödet. Medan bildtransformationen i den episka texten i regel bara utgör ett underordnat element i helheten, blir den ofta i lyriken — p g a denna litteraturforms mindre format och större informationstäthet — mer bärande och central.

I sin studie *Då som nu. Historiska romaner i översikt och analys* skriver Hans O Granlid att

det historiska stoffet bara är ett *medel* för diktaren att uttrycka sin egenart, sin livssyn; att vinna klarhet (som lättare nås om objektet är på avstånd). / . . . / För alla författare av historiska romaner är alltså materialet självt sekundärt. Men *valet* av stoff är en utgångspunkt i den konstnärliga processen, varigenom hela verket, inklusive idéer och syftningar, influeras; ämnet, med sina möjligheter till analogier med nuet, påverkar själva temat eller tendensen.¹⁵³

Mycket av det Granlid här säger om den historiska romanen gäller även beträffande den episka och den lyriska textens transformation av bilden. Inte minst viktig är den distansering Granlid pekar på. Detta diskuteras mer ingående i avhandlingens andra del.

Den litterära transformationen av optisk bild kan, som ovan framhållits, fungera på många olika plan från det semantiskt entydiga till det semantiskt komplexa. Gemensamt för många av dessa funktioner — speciellt när det gäller texter efter mitten av 1800-talet — är att de konkretiserar en abstraktion. I sin bok *Att översätta själen* ser Kjell Espmark "problemet att göra själens verklighet synlig" som en gemensam nämnare för många olika strömningar inom den modernistiska diktningen.¹⁵⁴ Som en beteckning för detta använder han begreppet "det objektiva korrelatet", som lanserades av T S Eliot 1919 i hans essä om Hamlet:

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'objective correlative'; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which

shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.¹⁵⁵

Eliots begrepp är omdiskuterat, likaså Espmarks tolkning och användning av detsamma.¹⁵⁶ Men sett enbart som en beteckning för det Espmark kallar "den konkreta externaliseringen av hela den psykiska verkligheten" är begreppet "det objektiva korrelatet" tillämpligt också i analysen av åtskilliga bildtransformerande texter. Detta föreslår också George Kurman i artikeln "Ecphrasis in Epic Poetry" från 1974. Han skriver: "Defined as an external equivalent to an inner emotional reality, an objective entity that expresses a subjective state, the notion of the objective correlative would seem also to be applicable to ecphrasis."¹⁵⁷

Redan 1969 använder John Fowles i sin roman *The French Lieutenant's Woman* begreppet i denna mening. Romanens berättarjag tycker sig observera djupa personliga problem bakom en äldre kvinnas starkt moraliserande attityd gentemot andra människors sätt att leva:

I cannot imagine what Bosch-like picture of Ware Commons Mrs Poulteney had built up over the years; what satanic orgies she divined behind every tree, what French abominations under every leaf. But I think we may safely say that it had become the objective correlative of all that went on in her own subconscious.¹⁵⁸

Visualiseringen av Boschs bildvärld inarbetas i texten och blir det objektiva korrelatet för kvinnans känslövärld.

Man skulle kunna utvidga detta resonemang med hjälp av Espmarks allegoriska *tableau minutieux*, dvs "den statiska, måleriska — den enskilda scenens allegori" samt den term som Espmark markerar med citationstecken — "symbolism" — en deskriptiv term som står för scener med mer komplex semantisk innebörd.¹⁵⁹ Jag nöjer mig emellertid här med att konstatera att abstraktionen bakom den manifesta konkretionen inom såväl litterär text som visuell textur kan ha olika grad av semantisk komplexitet. Medan vissa tecken — tecken både i betydelsen verk och helhet och i betydelsen ett isolerbart element i detta verk — inbjuder till en form av denotativ dechiffring, är andra tecken vad man i Tyskland kallar "bedeutungsschwanger", dvs de är alltid expansivt på väg mot nya innebörder. Som exempel från bildkonsten kan anföras att ägget, som hänger över huvudet på Piero della Francescas madonna i Breragalleriet i Milano, har en begränsad semantisk innebörd, medan Brancusis ägg i Moderna museet i Stockholm har en innebörd som är öppen och mångtydig. På samma sätt kan den litterärt transformerade bilden — eller enbart omnämnandet av en specifik bild — framstå som ett konnotativt eller denotativt tecken, som konkretiserar en abstraktion. I Johan Borgens roman *Lillelord* (1955) skildras Wilfred Sagens barndomshem som ett hus, där förfiningen och det formfulländade hålls vid liv utan samband med de politiska och sociala realiteterna utanför väggarna. I början av romanen får man veta att familjen har en målning av Matisse på väggen.¹⁶⁰ Enligt Matisse skulle konsten fungera som en skön fåtölj. Allt som kunde verka problematiserande, utmanande och frustrerande utestängdes från hans konst.¹⁶¹ "Luxe, calme et volupté" är betecknande nog titeln på ett av hans huvudverk. När Borgen placerar en Matisse på väggen hos familjen Sagen, inarbetar han på ett slående

och enkelt sätt en föreställning om denna livshållning i vår uppfattning av den miljö Wilfred Sagen växer upp i. Omnämmandet av tavlan blir således ett tecken som denoterar denna specifika hållning.

På samma sätt använder Elmer Diktonius ett verk av Goya som ett denoterande tecken i sin dikt "Vak upp, Goya!" ur samlingen *Jordisk ömhet*.¹⁶² Dikten, som är skriven under spanska inbördeskriget, förmedlar en förtvivlad reaktion på krigets råhet och på det gränslösa lidande kriget innebär för civilbefolkningen. Texten byggs upp som en uppmaning till den spanske målaren och grafikern Francisco Goya, och den förutsätter att läsaren har kännedom om ett speciellt verk i denne bildkonstnärs mångsidiga produktion, nämligen etsningssviten "Desastres de la guerra". Denna svit utförde Goya under åren 1810—1816 som en brinnande protest mot de lidanden den spanska allmänheten fick utstå under frihetskriget mot Napoleons Frankrike.¹⁶³ Etsningarna, som är skakande i sitt ursinniga blottläggande av mänsklig förnedring och mänskligt lidande, får i Diktonius' dikt funktionen av ett denoterande tecken för krigets grymhet.

Konkretiseringen av det abstrakta med hjälp av bildanknytning eller bildtransformation kan också ha en konnoterande karaktär. Tecknet blir då ett styrande kraftcentrum, som kontinuerligt påverkar, förändrar och utökar den semantiska strukturen i texten. Ett känt exempel på detta finner man i Fjodor Dostojevskijs roman *Idioten*. Över en dörr i Rogosjins hus hänger en kopia av Hans Holbeins målning "Kristus i graven" (1521), en målning som Dostojevskij blev mycket gripen av under ett besök i Basel 1867.¹⁶⁴ Holbeins målning med det ovanliga formatet 30,5 × 200 cm visar med starkt realistiska medel den dödsmisshandlade Kristus utsträckt i kistan med öppen mun och brustna ögon. Målningen ovanför dörren får en viktig funktion som brännpunkt för kontrasterande värden i romanen: det mänskliga i motsats till det gudomliga i Kristusgestalten, det substantiella i motsats till det andliga, fördömden i motsats till frälsningen, medlidandet i motsats till föraktet. Bilden fångar in motpolerna Mysjkin—Rogosjin. Båda påverkas av bilden, båda styrks i sina polära livshållningar. Holbeinkopian strukturerar således romanens utveckling, den blir, för att citera Richard Peace i hans bok *Dostoyevsky: An examination of the major novels*, "the symbolic heart of the work".¹⁶⁵

Ett exempel på lyrisk bildtransformation med en motsvarande konnotativ teckenfunktion finner man i Rainer Maria Rilkes dikt "L'ange du méridien. Chartres" ur samlingen *Neue Gedichte*.¹⁶⁶ Den franskspråkiga titeln refererar entydigt till en skulptur från 1200-talet, som finns på Chartreskatedralens sydvästra hörn, en ängel med utbredda vingar, som håller ett solur framför sig.

L'ange du méridien
Chartres

Im Sturm, der um die starke Kathedrale
wie ein Verneiner stürzt der denkt und denkt,
fühlt man sich zärtlicher mit einem Male
von deinem Lächeln zu dir hingelenkt:
lächelnder Engel, fühlende Figur,
mit einem Mund, gemacht aus hundert Munden:
gewahrst du gar nicht, wie dir unsre Stunden
ableiten von der vollen Sonnenuhr,

auf der des Tages ganze Zahl zugleich,
gleich wirklich, steht in tiefem Gleichgewichte,
als wären alle Stunden rief und reich.

Was weisst du, Steinerner, von unserm Sein?
und hältst du mit noch seligerm Gesichte
vielleicht die Tafel in die Nacht hinein?

Diktaren träder fram till skulpturen, ditlockad av det varma leendet på ängelns läppar. Men ängelns uppmärksamhet är inte riktad mot människan och hennes problem. Han mäter tiden som glider över soluret, men hans tidsdimension är inte betraktarens. Människans tid är begränsad av födelse och död. Hennes tidsupplevelse växlar i intensitet, rytm och tyngd. Timmarna på ängelns solur har däremot alltid samma styrka och de sträcker sig även bortom dödens horisonter dit solens strålar inte når. Rilke förankrar inte sin tolkning av den medeltida skulpturen i det Panofsky senare skulle kalla ikonografiska och ikonologiska iakttagelser. Solursängeln fungerar i dikten liksom Holbeinkopian i Dostojevskijs roman som ett konnotativt tecken, som kan ge uttryck för olikartade och motstridande sidor i människans existentiella problematik.¹⁶⁷

11. Bilden en värld — världen en bild

Under slutet av 1700-talet och under 1800-talets första decennier blev det på modet i sällskapslivet i vissa kretsar i Europa att låta en eller flera personer agera på en konkret eller fiktiv scen, så att åskådarna fick illusion av att befinna sig framför kända bildkonstverk. I sin bok *Monodrama Attitudes Tableaux Vivants* skiljer Kirsten Gram Holmström mellan två typer av sådana bildframställningar, nämligen *tableau vivant* och *attitude*. I *tableaux vivants* står de agerande i frusna, orörliga poser, medan de i *attitudes* rör sig inom scenens ram.¹⁶⁸

Tableau vivant och *attitude* konkretiserar till en viss grad två polära sätt att läsa bilder. Man kan läsa bilden antingen i termerna duk, pigment, formbildning och statisk struktur, eller man kan i bilden projicera in en tänkt dynamik, som är analog med den konkreta fysiska verkligheten utanför bildramen. Sällskapsleken i decennierna kring 1800 renodlar dessa två läsningar, men i verkligheten medverkar båda perceptionstyperna till att konstituera vår bildupplevelse. Sven Sandström skriver följande i sin studie "Outline for a Socio-cultural Theory of the Use of Art":

the experience of "reading" of what is represented is never independent of the investment in knowledge which the spectator can make nor is it independent of *how* the iconic matter is articulated. In the actual perception we cannot distinguish that which "lies immediate in the picture" and that which by association "lies implicit in the picture". When the process of perception is complete the two layers have already entered into synthesis, which is a pre-condition for being able to "read off" the picture.¹⁶⁹

Naturligtvis innebär inte detta att alla bildperceptioner har ett välbalanserat förhållande mellan de två nämnda upplevelseformerna. Karaktären av den syntes Sandström talar om varierar givetvis beroende på bl a betraktarens er-

farenhet i konsten att läsa bilder. Konstnären och konstforskaren har antagligen i högre grad än den ovane och "naive" konstbetraktaren en tendens att fokusera bilden som en immanent struktur. Men samtidigt har vi alla i vår upplevelse av föreställande konst, om än i varierande grad, en tendens att läsa bilden som vore den konkret optisk verklighet. Sven Sandström skriver i sin nämnda studie att vår läsning av bilden "in many respects implies that we have the same attitude to the picture as we would have to reality".¹⁷⁰

Man kan alltså i högre eller lägre grad uppleva bilden som en artificiell struktur eller som ett fönster mot en dynamisk verklighet. Något liknande kan man också säga om vår upplevelse av den yttre reella objektvärlden, vår upplevelse av skogslandskapet eller stadsvyn. I August Wilhelm och Caroline Schlegels "Die Gemälde. Gespräch", som publicerades i *Athenaeum* 1799, samtalar vännerna Reinhold, Louise och Waller om bildkonsten och dess väsen. Under detta samtal säger Louise: "seit ich mich mit diesen Dingen viel beschäftige, seh ich eine wirkliche Gegend mehr als Gemälde, und ein Landschaftsstück suche ich mir zu einer wahren Aussicht zu machen".¹⁷¹ När Louise betraktar en landskapsmålning, läser hon den med kodförankring i hela den väv av kunskap, minnen och erfarenhet hon bär med sig i sitt förhållande till den faktiska verklighetens landskap. Hon söker ovillkorligen den faktiska verkligheten i målningens verklighet. När Louise å andra sidan betraktar ett reellt landskapsparti, influeras hennes visuella upplevelse av den värld hon för närvarande intresserar sig för, nämligen bildkonsten och dess struktur. Därför söker hon ovillkorligen i det yttre dynamiska landskapet något som kan strukturera perceptionen av landskapet till en avgränsad totalitet av visualmotiv och visualform. Intellektuellt registrerar hon naturligtvis verkligheten som dynamiskt levande, men emotionellt upplever hon den på estetisk distans som en bild, en bild som hon läser som en statisk struktur av pigment på duk. Och omvänt: intellektuellt registrerar hon bildytan som en struktur av pigment på duk, men emotionellt upplever hon den som ett fönster mot en pulserande verklighet.

Det är här inte fråga om absoluta, utan om relativa förhållanden. Bildens kvadrat väcker en föreställning om yttre verklighet, den upplevs som mer eller mindre dynamisk i relation till väggens neutrala karaktär. Det fiktivt avgränsade partiet av verkligheten kan å andra sidan väcka en föreställning om bildkonst, det upplevs som ett kodat bildmeddelande, en artefakt som är mer eller mindre statisk i relation till omgivningens dynamiska karaktär.

Det berättas om Rembrandt att han, när han en dag befann sig på gatan utanför sitt hus i Amsterdam, fick syn på sin kökspiga i ett fönster. Han tyckte sig se en inramad målning och bad flickan sitta kvar i exakt samma ställning. Därefter målade han henne på en duk som hade samma mått som fönsteröppningen. Den färdiga målningen — som numera hänger i Nationalmuseum i Stockholm — monterade Rembrandt sedan i fönsterkarmen med bildytan ut mot gatan. Först efter tre dagar upptäckte de förbipasserande att det inte satt en levande person i fönstret, utan att det rörde sig om en tavla.¹⁷²

Denna polära hållning till bilden och till verkligheten har djup förankring i litteraturhistorien. Författaren kan å ena sidan koncentrera uppmärksamheten till en konkret eller fiktiv bild och i högre eller lägre grad i denna bild tolka in spatiala och dynamiska kvaliteter, som han känner från verkligheten utan-



Rembrandt, *Kökspigan*.

för bildramen. Å andra sidan kan han rikta uppmärksamheten mot en i fiktionen optisk verklighet och relatera den till tänkta bildstrukturer.

Inom den förstnämnda textkategorin är det fråga om en subjektiv, dynamisk bildtolkning. Även om det finns många exempel på bildtransformerande texter, som försöker fånga det statiska, den frysta situationen i en föreställande bild, finner man nog oftare att författaren läser in en grad av dynamik i bildytan, antingen i visualmotivet, i visualformen eller i båda. Jost Kirchgraber skriver sålunda om Hugo von Hofmannsthal att han i en text som tolkar en målning av Tizian "löst / . . . / in Bewegung auf, was der Maler auf die Fläche zu bannen gezwungen war, in eine Bewegung, in welcher sich diese Figuren, diese Bäume, diese Wolken regen würden, wenn sie nicht gemalt, sondern Wirklichkeit wären, eine Bewegung, die demnach im Bilde selber spürbar ist". Hofmannsthal skriver, påpekar Kirchgraber, "wie wenn er Tizians Bild als Wirklichkeit erleben / . . . / würde".¹⁷³

Fastän bilden primärt talar till betraktarens synsinne, kan den förmedla information även om andra sinneskvaliteter. Lukt, smak, hörsel och känsel är i varierande grad manifesta i bildens visualmotiv. Dessutom kan visualstrukturella eller kromatiska kvaliteter i vissa sammanhang framkalla sinnesanaloga upplevelser hos betraktaren. Den litterära textens bildtransformationer försöker ofta fånga in sådana icke-visuella faktorer. Anders Palm ger ett utmärkt exempel på detta i sin uppslagsrika analys av W H Audens dikt "Musée des Beaux Arts" i studien "Ett möte mellan dikt och bild":

Framför den tysta tavlan på museets vägg står diktaren, betraktande men också lyssnande. Från målningens vita skum kring Ikaros' ben hör han ett plask — "the splash" — men han avlyssnar också Ikaros' skrik — "the forsaken cry".¹⁷⁴

Inom den andra textkategorin är det inte fråga om läsning och tolkning av reella eller fiktiva tvådimensionella eller frontalt upplevda bilder, utan om perception av en värld som inom fiktionens ram framställs som en tredimensionell fysisk verklighet. Förmedlad genom betraktaren i texten — diktaren, berättaren, en fiktiv gestalt — tolkas en reellt eller fiktivt avgränsad sektor av denna optiska verklighet som om den vore en bildyta, en textur. Följande korta dikt av Walt Whitman bär titeln "A Farm Picture":

Through the ample open door of the peaceful country barn,
A sunlit pasture field with cattle and horses feeding,
And haze and vista, and the far horizon fading away.¹⁷⁵

I denna dikt får landskapet bildkaraktär, inte bara med hjälp av markeringsordet i titeln och av de två presens participerna som gör rörelserna oavslutade, utan i första hand med hjälp av den inramande dörren. Betraktaren tycker sig stå inför en inramad tavla. Spänningen mellan verklighet och bild öppnar här, liksom i så många texter av denna typ, för svårfångade existentiella hållningar inför tillvaron.

I det följande kommer jag att koncentrera diskussionen till denna speciella kategori av bildtransformerande litterär text.

II. Ikonisk projicering i litterär text

1. Inledning

Det är som en tavla

Den 6 mars 1787 klättrade Johann Wolfgang von Goethe upp till den eldsprutande kratern på vulkanen Vesuvius utanför Neapel. 47 år senare, den 24 februari 1834, företog H C Andersen samma bestigning. Båda författarna har dokumenterat sina vulkanbesök i skrift, Goethe i *Italianische Reise* och H C Andersen i sin dagbok. Att deras intryck var synnerligen olikartade framgår tydligt av dessa skildringar. Goethe lockas av det utmanande och det farliga, men samtidigt upplever han utbrotten som oestetiska och fränstötande. Han använder ord som "gewaltsam", "unerfreulich", "hässlich", "ungeheuern" och "furchtbar".¹ H C Andersen ger däremot uttryck för en positiv och stimulerande estetisk upplevelse av Vesuvius. Han skriver om "mægtige gloende Stene" och att "Blokkene fik et Colosalt Udseende i denne Belysning". Han observerar att vid "hver Eruption blev Maanen ganske skjult af den beegsorte Røg" och att "i Revnerne skinnede den røde Ild". På avstånd ser han vulkanen som en del av en målerisk totalitet: "De store Bølge Linier brødes i Maanskinnet som glimrende Sølv, eller rettere som en blaa Ild. Vesuvius kastede Ildsøiler. Vi saae i det rolige Hav Lavaen speile sig, som en bred, mørkerød Ildsøile."²

Goethes och H C Andersens beskrivningar av sina Vesuviusbesök leder rakt in i en mycket komplicerad och omfattande problematik, den problematik som ligger i det i och för sig självklara förhållande att upplevelsen av den yttre verkligheten inte är identisk från individ till individ, utan att den färgas av den tid och den sociokulturella miljö som betraktaren lever i. En sak är att konstatera detta förhållande, en annan sak är att infånga, definiera och förklara förhållandet med tillfredsställande vetenskaplig akribi. Det sistnämnda kräver tvärvetenskapliga instrument med stor sensibilitet.

I föreliggande kapitel kommer jag att koncentrera uppmärksamheten på en liten sektor av detta stora problemområde. Det är en vanlig uppfattning inom konstforskningen att bildkonsten bidrar till att forma betraktarens upplevelse av den yttre verkligheten.³ Man hävdar sålunda att vår förmåga till färgupplevelse inte är konstant och biologiskt betingad, utan att den från sekel till sekel förändras under inflytande från bland annat målarkonsten.⁴ Redan August Wilhelm och Caroline Schlegel hävdar i "Die Gemählde. Gespräch" att bildkonstnären "lehrt uns sehen", och detsamma gör George Clemenceau 1895 beträffande Claude Monets katedralmålningar från Rouen.⁵ Konsthandlaren Daniel-Henry Kahnweiler skriver i en essä från 1909 att "die bildenden Künstler jedes Geschlechtes sind seine Augen; sie lehren es sehen".⁶ Fyra år senare gör Yrjö Hirn samma reflexion: "Vi gå alla, utan att veta det, i skola hos konstnärerna, och vi tillämpa i vårt eget förhållande till tingen det betraktelsesätt, i vilket vi blivit inövade genom konsten."⁷ Det säger sig självt att detta förhållande inte bara gäller bildkonstverket, utan i lika hög grad masskom-

munikationsbilden och varuestetikens bilder. Bilden ger normen för hur verkligheten bör se ut.

Det ligger inget överraskande i dessa konstateranden. Liksom den litterära texten bidrar till att utveckla och skärpa läsarens verbala och begreppsmässiga sensibilitet, bidrar bilden till att utveckla och skärpa betraktarens visuella, icke-verbala perception av den yttre verkligheten.⁸ Det resonemang i Judith Dundas' artikel "Style and the Mind's Eye", som citerats på sidan 27, poängterar på ett klagörande sätt detta förhållande. Det är därför självklart att det Arnheim kallar "visual thinking" lättare utvecklas genom nära kontakt med bildkonst och bildkonstnärer än enbart genom kontakt med ordet och ordets män. Detta förhållande kan illustreras av Goethes och H C Andersens besök på Vesuvius.

På resan i Italien våren 1787 hade Goethe sällskap av målaren Wilhelm Tischbein. Med stor motvilja lät sig Tischbein övertalas att delta i bestigningen av vulkanen. Goethe skriver i *Italianische Reise*:

Ihm, dem bildenden Künstler, der sich nur immer den schönsten Menschen- und Tierformen beschäftigt, ja das Ungeformte selbst, Felsen und Landschaften, durch Sinn und Geschmack vermenschlicht, ihm wird eine solche furchtbare, ungestalte Aufhäufung, die sich immer wieder selbst verzehrt und allem Schönheitsgefühl den Krieg ankündigt, ganz abscheulich vorkommen.¹⁰

Goethe tycks dela Tischbeins estetiska värdering av Vesuvius. Men samtidigt kan han inte vända ryggen åt kraterns dramatiska skådespel. Hans behov av att intellektuellt studera skeendet är för starkt. Han gör till och med en teckning av vulkanens utbrott, en kontrastfylld lavering som skiljer sig markant från hans övriga italienska teckningar, och som kanske därför mer bör ses som ett stöd för hans minne än som ett försök till estetisk tolkning.¹¹

Ett halvsekel senare har bildkonsten fått nya estetiska normer, vilket naturligtvis sammanhänger med samhällsekonomiska och socio-kulturella förändringar. Målarna söker det pittoreskt dramatiska, Vesuvius har blivit ett omtyckt motiv.¹² H C Andersen hade nära kontakt med tyska och nordiska målare i Rom och bör därför ha sett åtskilliga av deras tolkningar av Vesuvius' utbrott. Hans skildring av vulkanutbrottet visar att han betraktar Vesuvius med sin tids målarögon.

Att bilden i stor utsträckning kodar bildbetraktarens upplevelse av den yttre objektvärlden är emellertid inte något enhetligt problem. Ovan har jag berört den påverkan som närmast är omedveten för betraktaren, och som yttrar sig i att han eller hon ovillkorligen fäster uppmärksamheten på sådana detaljer och aspekter i den yttre objektvärlden som framhävs i samtidens bildkonst. Det vill säga, han eller hon betonar vid sitt betraktande samma faktorer och favoriserar samma visualmotiviska kategorier som bildkonstnären gör i sina verk. Betraktarens upplevelse av den yttre verkligheten kan emellertid också influeras av bildkonstens helhetsstrukturer, dess kompositionella mönster. Här är det knappast fråga om en omedveten påverkan utan om en vald attityd, även i de fall där upplevelsens initialpunkt är en plötslig association. Man läser topografin i termer av bildkonst, man betraktar verkligheten med målarens värderande blick. Detta visar sig bland annat i de så kallade kulturmetaforerna, som genom förslitning har fått fotfäste i vardagsspråket: flickan är bildskön, solnedgången är som en tavla.¹³

Bildkonstnären eller konstkännaren har naturligtvis mer än andra en tendens att tolka objektvärlden som vore den en bild. Han eller hon är van vid att iakttaga och fundera över kompositionella strukturer i olika bilder. Sådana strukturer är primära i bildkonstnärens skaparprocess, skriver Virgil Aldrich i sin bok *Philosophy of Art*: "When the mind is operating with such a structure, it tends to see it in things. In fact things are the constructions resulting from the projection of forms into the material."¹⁴ Detta är ingen ny iakttagelse. I sin diskussion av termen picturesque i studien *Italian Landscape in Eighteenth Century England* citerar Elisabeth Manwaring en skrift från 1805, *Analytical Principles of Taste* av engelsmannen Richard Payne Knight. Knight framhåller här att naturen bara kan upplevas i bildkonststermer

by persons, who have correspondent ideas to associate; that is, by persons in a certain degree conversant with that art. Such persons, being in the habit of viewing, and receiving pleasure from fine pictures, will naturally feel pleasure in viewing those objects in nature, which have called forth those powers of imitation / . . . / and these again recall to the mind the objects themselves, and show them through an improved medium—that of the feeling and discernment of a great artist.¹⁵

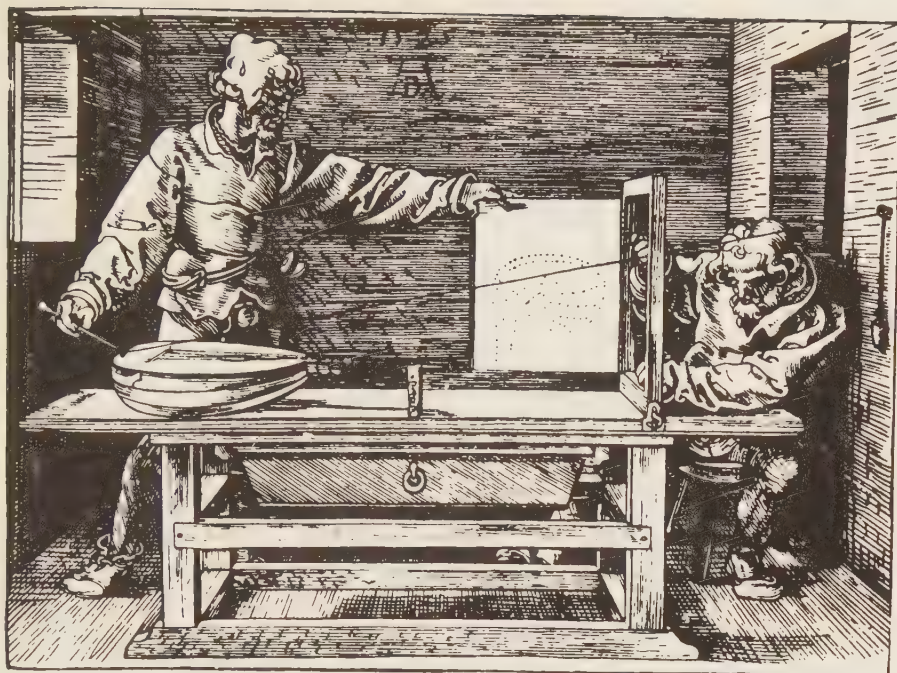
Att det förhåller sig så får man lätt bekräftat, när man bläddrar i bildkonstnärernas brevsamlingar eller dagböcker. Den 25 augusti 1854 skriver således Eugène Delacroix i sin dagbok:

Dans la promenade de ce matin, étudié longuement la mer. Le soleil étant derrière moi, la face des vagues qui se dressait devant moi était jaune, et celle qui regardait le fond réfléchissait le ciel. Des ombres de nuages ont couru sur tout cela et ont produit des effets charmants: dans le fond, à l'endroit où la mer était bleue et verte, les ombres paraissaient comme violettes; un ton violet et doré s'étendait aussi sur les parties plus rapprochées quand l'ombre les couvrait. Les vagues étaient comme d'agate. Dans ces parties ombrées, on retrouvait le même rapport de vagues jaunes, regardant le côté du soleil, et de parties bleues et métalliques réfléchissant le ciel.¹⁶

Den 29 maj 1888 skriver Vincent van Gogh till sin bror Theo:

C'est drôle qu'un de ces soirs-ci à Mont Majour j'ai vu un soleil couchant rouge, qui envoyait des rayons dans les troncs et feuillages de pins enracinés dans un amas de rochers, colorant d'orangé feu les troncs et les feuillages, tandis que d'autres pins sur des plans plus reculés, se dessinaient bleu de Prusse sur un ciel bleu vert tendre, ceruléen. C'est donc l'effet de ce Claude Monet, c'était superbe. Le sable blanc et les gisements de rochers blancs sous les arbres prenaient des teintes bleues. Ce que je voudrais faire, c'est le panorama dont tu as les premiers dessins. C'est d'un large, et puis ça ne s'en va pas dans le gris, cela reste vert jusque dans la dernière ligne — bleue celle-là, la rangée de collines.¹⁷

Delacroix och van Gogh betraktar naturen med målarens blick för det kompositionella, för linjens, formens och färgens funktion i en bildmässig totalitet. De värderar landskapet som en syntes av visualform och visualmotiv, som underlag för en tänkt målning. Men samtidigt som deras värdering är yrkesmässigt distinkt, visar deras verbala beskrivning att de också har en direkt estetisk upplevelse av vad de ser. Verkligheten ger dem för ett ögonblick samma upplevelse som en målning på en vägg skulle göra.



Ikonisk projicering: A Dürer, *En man tecknar en luta* (1525).



A Monier,
Under Paris' broar.

I sin bok *Appreciation: Painting, Poetry and Prose* från 1947 berättar Leo Stein — Gertrude Steins bror — att han i sin ungdom frågade sig vad målaren egentligen ser när han målar. Stein skriver:

What he produces is a translation into another medium. The thing seen exists outside, and yet it is presumably not what everyone sees. There must be a possibility of seeing things in such a way that they are related to the picture without being it. The problem was to see, and then to learn what was particular about this way of seeing.¹⁸

Leo Stein börjar experimentera, börjar öva sig i konsten att se. Han väljer ut föremål som han placerar på ett bord:

I had in mind to see it as a picture, and waited for it to become one. In time it did. The change came suddenly when the plate as an inventorial object, one made up of parts that could be separately listed, a certain shape, certain colors applied to it, and so on, went over into a composition to which all these elements were merely contributory. The painted composition on the plate ceased to be *on* it but became a part of a larger composition which was the plate as a whole. I had made a beginning to seeing pictorially.¹⁹

Ännu ett exempel kan anföras. Under ett besök i Dresden 1768 bodde Goethe hos en skomakare. Avsikten med resan var att stifta bekantskap med stadens berömda konstsamling. Goethe berättar i *Dichtung und Wahrheit* att då han efter den första dagens studier i galleriet åter trädde in i skomakarens verkstad,

trauete ich meinen Augen kaum: denn ich glaubte ein Bild von Ostade vor mir zu sehen, so vollkommen, daß man es nur auf die Galerie hätte hängen dürfen. Stellung der Gegenstände, Licht, Schatten, bräunlicher Teint des Ganzen, magische Haltung, alles, was man in jenen Bildern bewundert, sah ich hier in der Wirklichkeit. Es war das erstemal, daß ich auf einen so hohen Grad die Gabe gewahr wurde, die ich nachher mit mehrerem Bewußtsein übte, die Natur nämlich mit den Augen dieses oder jenes Künstlers zu sehen, dessen Werken ich soeben eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet hatte.²⁰

Att betrakta den yttre objektvärlden i bildkonststermer, så som Goethe och Leo Stein gör, mobiliserar således liknande koder hos betraktaren som när han eller hon läser en målning. Ett begränsat synfält tycks plötsligt få en annan ontologisk dimension än vad angränsande partier av den observerbara objektvärlden har. Distanseringen spelar här en viktig roll.

I sin breda studie *The Phenomenology of Aesthetic Experience* skiljer Mikel Dufrenne mellan perceptionellt avstånd (distance) och perceptionell närhet (contact) samtidigt som han fastslår att det inte finns någon "art of contact". Det estetiska objektet "must be perceived at a proper distance and not simply lived in the proximity of presence".²¹ För att illustrera detta kan jag peka på ett känt vykort av den franske fotografen Albert Monier. Man ser här två luggslitna män sitta under en av Paris broar. I bakgrunden på andra sidan av Seine ser man Notre Dames karakteristiska torn. Med kombinationen luffare under bro och Ile de la Cité's katedral försöker antagligen fotografen fänga den aura eller den stämning som han tror kan befästa turistens uppfattning om vad som är pittoreskt och genuint parisiskt. Gestalterna och Notre Dame ses genom en stående metallring av den typ som används för förtöjning av bå-

tar. Ringen får karaktär av ram. Den skiljer fotografen från det han betraktar, den etablerar en estetisk distansering, som kraftigt minskar betraktarens eventuella sociala betänkligheter angående motivets verklighetsbakgrund. Verkligheten försvinner in i det pittoreska. Parisvyn blir en tavla.

Bildens sfär avgränsas liksom teaterscenens sfär av en reell eller immateriell ram, som skapar distans mellan bild och betraktare. Denna distansering gäller naturligtvis inte bara betraktarens upplevelse av bilder som har klart definierade och accepterade estetiska kvaliteter.

I boken *Der Akt des Lesens* citerar Wolfgang Iser en amerikansk forskare som säger att verkligheten i ett fotografi "is present to me while I am not present to it; and a world I know, and see, but to which I am nevertheless not present / . . . /, is a world past". Iser kommenterar: "Das Bild der Kamera gibt nicht nur ein Wahrnehmungsobjekt wieder, es schließt mich auch von jener Welt aus, die ich sehe und an deren Zustandekommen ich selbst nicht beteiligt bin."²²

Nu menar inte Iser, och inte heller Dufrenne, att bilden har en ontologisk status som är opåverkbar av mottagarens reaktion. Tvärtom och just häri, påpekar Dufrenne, ligger den estetiska perceptionens paradox. Betraktaren är "both contemplator and participant".²³ Men att läsaren av det estetiska meddelandet är medskapande framhålls naturligtvis starkare av Iser 1976 med hans förankring i kommunikationsteorin än av Dufrenne, som i sitt resonemang är mer förankrad i den fenomenologiska idétraditionen.²⁴

Betraktaren av en målning projicerar sin kunskap om yttervärlden på bilden, men samtidigt vet han att bilden inte är verklighet. När Goethe och Leo Stein å andra sidan upplever objektvärlden som vore den en bild, är de väl medvetna om att det inte är målningar de har framför sig. "Avläsningen" glider således mellan två nivåer. Aldrich diskuterar denna dualism i betraktarens attityd med hjälp av termerna "physical object" och "aesthetic object" samt termerna "observation" i betydelsen optisk perception och "prehension" i betydelsen estetisk perception. Han kallar ett föremål "physical object" när det blir "observed", medan samma föremål får benämningen "aesthetic object" när det blir "prehended".²⁵ "Prehension", skriver Aldrich

puts the percipient at a remove from the thing as an object of observation, or as a "physical object", and gets him out of the familiar nonspecial rapport with things of causal perception, if that is where he was before the aesthetic experience. Thus the distance or detachment is not from the thing, on which aesthetic attention bears; rather, the percipient distances himself only from the thing as physical object. By prehending the thing, he actually gets into a special sort of intimacy with it in as much as its aspects are then revealed to him. It is then the thing as aesthetic object, animated by aspects instead of qualified by observable characteristics.²⁶

Samma dualism kan studeras i betraktarens attityd till perspektivet i den topografiska objektvärlden och i hans attityd till bildkonstens perspektiviska framställning.

I en artikel i *Psychological Review* 1952 skriver James J Gibson att den vanliga perceptionen av den visuella omvärlden givetvis är tredimensionell. Det tredimensionella synfält man sålunda registrerar och upplever kallar han "the visual world". Det finns emellertid en alternativ upplevelse av den kon-

R Magritte, *Den vackra fången* (1931). Utsnitt.



R Magritte, *Människans villkor* (1933).

"Konstnären har själv skrivit att bilden av landskapet, där tavlan på staffliet skymmer en bit, skall åskådliggöra upplevelsens natur: synintrycket blir först inne i människans sinne till bild, sambandet mellan bilden därinne och verkligheten därute är mångtydigt och vi kan inte dra någon gräns mellan dem." (S Sandström, *Det moderna skedet*, Stockholm 1971, s 283)

kreta objektvärlden, säger han, en upplevelse som är tvådimensionell. Denna upplevelse styrs inte så mycket av de yttre fysiska förhållandena som av betraktarens attityd till det han ser. Beträktaren upplever "the visual field". "The visual field is", skriver Gibson, "the chronic habit of civilized men of seeing the world as a picture."²⁷

Gombrich ställer sig i sin bok *Art and Illusion* skeptisk till Gibsons påståen-
de att man bokstavligen talat kan se den yttre verkligheten tvådimensionellt.
Han skriver:

Our belief that we can ever make the world dissolve into such a flat patchwork of colours rests in itself on an illusion /. . ./. It is to the three-dimensional world that our organism is attuned /. . ./. The relationships in the plane that the illusionist painter has learned to attend to are of no biological relevance. They are studied in the highly artificial situation of one-eyed stationary vision.²⁸

Gombrich påpekar det som i dagens receptionsforskning är en självklarhet, nämligen att kommunikation är beroende av interrelativa förhållanden mellan förväntan och observation. Beträktaren upplever det han registrerar under påverkan av sin tidigare erfarenhet, en erfarenhet som etablerar det Gombrich liksom Jauss kallar förväntningshorisont.²⁹ Förväntan skapar illusionsberedskap. Naturen är inte någon plan bild, utan kan tolkas tvådimensionellt. Att läsa konstnärens bild, skriver Gombrich,

is to mobilize our memories and our experience of the visible world and to test his image through tentative projections. To read the visible world as art we must do the opposite. We must mobilize our memories and experience of pictures we have seen and test the motif again by projecting them tentatively onto a framed view.³⁰

Avläsningen av den yttre objektvärlden i bildkonsttermer kan naturligtvis variera i intensitet och varaktighet, och den kan präglas av en hög eller en låg medvetandegrad. Knight talar 1805 om association, Gombrich 1960 och Aldrich 1963 om projicering. Jag skall här inte försöka dra någon distinkt gräns mellan dessa två begrepp inom föreliggande avhandling. Antydningssvis kan man emellertid säga att projiceringen kan ses som en vald attityd, ofta en medveten förlängning av den flyktiga och okontrollerbara associationen. När Delacroix i sin dagbok skriver om en ung kvinna att hon är "vraiment fort belle, quand elle lève les yeux en jouant à la manière des Madeleines du Guide ou de Rubens"³¹, kan man tolka detta som en ögonblickets association, som snabbt kommer att förjagas av innebörden i den konkreta situationen. Men när Constable skriver om Suffolk, att det är "a most delightful landscape for a painter. I fancy I see Gainsborough in every hedge and hollow tree"³², då är det fråga om en mera varaktig läsning, en läsning som är grundad på en medveten kodning, med andra ord en ikonisk projicering.

Att avläsa ett begränsat synfält ur den yttre konkreta objektvärlden som vore den en bild kallar jag i föreliggande avhandling för ikonisk projicering. Själva synfältet tolkat som bild kommer jag för tydlighetens skull också att benämna ikonisk projicering. En fundamental förutsättning för ikonisk projicering är den estetiska distanseringen. I det följande kommer denna sida av problemet att närmare granskas.

Fönsterkarmen som barriär och förmedlare

I de flesta kulturer ritualiseras människors övergång från en status till en annan. Det kan gälla livets början eller livets slut, det kan gälla byte av religiös sfär eller byte av social rang. Av socialantropologen van Gennep har företeelsen fått benämningen "rite de passage". I en essä som diskuterar "rite de passage" i det moderna urbaniserade samhället skiljer Max Gluckman mellan det rituella och det ceremoniella. Det rituella är förbundet med en mystisk kraft som verkar befrämjande och berikande. Det ceremoniella, som är vanligare i den industrialiserade världen, har mer en social funktion. Det markerar övergången utan att ge denna övergång ritualens mystiska kraft.³³

Dörren eller portalen är en mycket viktig symbol för dessa företeelser. Man finner de i etruskernas dödsdörr, i romarnas triumfbåge, i den kristna kyrkportalen. Man finner den i folklorens tabubelagda dörr liksom i skendörren hos såväl de gamla egypterna som i muhammedanernas moskéer. Dörren markerar övergången mellan två sfärer, den betecknar både öppen passage och hindrande barriär, både närhet och distans.³⁴

Mot denna bakgrund är det självklart att dörren också har fått en mycket central symbolfunktion i såväl bildkonst som litterär text. Man kan till exempel peka på den stängda dörren i Strindbergs *Ett drömspel* eller på dörrvisionen i John Fowles' roman *The Collector*. I Fowles' roman sitter en ung kvinnlig bildkonstnär kidnappad och inspärrad i källaren under en gammal villa. Hennes frihetsdröm gestaltar sig i visionen av en dörr som leder ut i ljuset:

I've been making sketches for a painting I shall do when I'm free. A view of a garden through a door. It sounds silly in words. But I see it as something very special, all black, umber, dark, dark grey, mysterious angular forms in shadow leading to the distant soft honey-whitish square of the light-filled door. A sort of horizontal shaft.³⁵

Flickans dörrvision får en förtätad semantisk laddning, en laddning som ligger i den visualtanke hon inte tror sig kunna förmedla verbalt: "It sounds silly in words."

Till sin funktion är fönstersymbolen besläktad med den antagligen mycket äldre och mer utbredda dörrsymbolen. "Since it consists of an aperture", skriver Cirlot i sitt symbollexikon, "the window expresses the ideas of penetration, of possibility and of distance."³⁶ Medan dörren ger möjlighet till fri passage, är en sådan genomgång av naturliga orsaker mera begränsad när det gäller fönstret. Barriärfunktionen är dominerande. Fönstret ger passage mer för ögat än för foten.

Schmoll gen. Eisenwerth presenterar i sin studie "Fensterbilder" hela 232 reproduktioner som exempel på fönstermotiv i bildkonsten. Han skiljer mellan sju olika typer av visualmotiv, nämligen (1) figurer i ett fönster sedda utifrån, (2) interiörbilder med ryggfigur som ser ut genom ett fönster, (3) interiörbilder med en från sidan sedd figur som ser ut genom ett fönster, (4) interiörbilder med en figur som har fönstret i ryggen, (5) självporträtt vid ateljéfönstret, (6) interiörbilder med en verksam figur vid ett fönster och (7) figurlösa fönsterbilder.³⁷ Att så många målare har tagit upp detta visualmotiv sammanhänger naturligtvis med att det väcker intressanta och utmanande form-



J C Dahl, *Utsikt från slottet Pillwith* (1823).



H Heyerdahl, *Vid fönstret* (1881).

problem, både när det gäller planskiktningen och när det gäller relationen mellan en inre rektangel (fönstret) och en yttre rektangel (bildens format, ramen). Men visualmotivets popularitet beror också på att det på ett effektivt sätt kan åskådliggöra människors relation till det verklighetsnära — naturen, andra människor, samhället — samt till det irreala, det ogripbara.³⁸

Medan portalen som visualmotiv är rikligt representerad i bildkonsten i äldre tid — till exempel Kristus Pantokrator inskriven i triumfbågen i medeltidens illuminationer — får fönstermotivet sin stora utbredning först under 1800-talet, något som klart framgår av Schmoll gen. Eisenwerths studie. Under romantiken tycks bildkonstens fönster ofta få en komplex symbolfunktion som förmedlare av dröm och passiv oändlighetslängtan. Längre fram på 1800-talet kan man se fönstermotivet i bildkonsten som uttryck för den socialt



V Madsen, *Sängkammaren* (1919).

isolerade människans önskan om kommunikation med omvärlden, en framställning av inte minst kvinnors längtan och tankeflykt bort från ekonomiska band och sociala konventioner inom hemmets fyra väggar.

Även den litterära texten har i stor utsträckning använt sig av fönstret som symbol för öppning och barriär mellan två sfärer. I Shakespeares sonett nummer 24 framställs ögonen som kroppens fönster. Den älskades porträtt projiceras på själen genom ögonens fönsterrutor. Detta är en tanke som redan dyker upp på flera ställen i Leonardo da Vincis skrifter: Ögonen är "finistra dell'anima".³⁹ Samma idé kommer också till uttryck i en dikt av Gottfried Keller: "Augen, meine lieben Fensterlein, / Gebt mir schon so lange holden Schein, / Lasset freundlich Bild um Bild herein: / Einmal werdet ihr verdunkelt sein!"⁴⁰

I litterära texter från och med slutet av 1700-talet kan man finna samma symbolfunktion knuten till husets fönster. I ett kort appendix till sin nämnda studie hävdar Schmoll gen. Eisenwerth att denna symbolfunktion uppträder för första gången i tysk litteratur i scenen vid balsalsfönstret i Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* från 1774.⁴¹ I boken *Vinduet. Et biedermeiermotiv* undersöker Tue och Bodil Gad fönstret i 1840-talets europeiska litteratur. Fönstret är, menar de, en fruktbar symbol för "Biedermeiers dobbelhed":

For hvad er et vindue? — I vinduet er man nok inde, men med udsigt; hverken inde eller ude, både inde og ude; man kan i vinduet længes ud, og dog være i sikkerhed; man kan udefra se ind i den trygge familiestue, uden at tage del i ansvaret. Vinduet kan lukkes, så den urolige verden udenfor stænges ude; og vinduet kan lukkes op som en flugtmulighed. Fremforalt er mennesket i det åbne vindue nok fast i dagligstuen, men i stadig forbindelse med solen og stjernehimmelen.⁴²

Gads skulle i detta sammanhang ha kunnat referera till Carl Jonas Love Almqvist, som i romanen *Det går an. En tafla ur livet* (1839) ger ett nästan identiskt uttryck för samma syn på fönstret:

Han gnuggade med sin hand på rutan, för att få bort all imma. "Vad är själva denna ruta?" började han monologisera. "Vad är här i världen en glastruta? Den är ett mellanting, den också, ett mellanting emellan inne och ute: underbar nog, ty själv synes rutan icke, och skiljer likväl så bestämt emellan den lilla människovärlden Inne och det omätliga stora Ute? Jag kan i rutan själv se intet, men genom henne ser jag likväl nu himmelens stjärnor?"⁴³

Schmoll gen. Eisenwerth påpekar att fönstret tillhör den fasta "Repertoire des bürgerlichens Romans und der Novelle in der europäischen und amerikanischen Dichtung bis zum Nouveau Roman 'La Jalousie' von Alain Robbe-Grillet".⁴⁴ J M Curtis påvisar i en artikel om Tolstojs *Krig och fred* (1864—69) att Andrej i avgörande situationer står placerad i en dörr eller inramad av ett fönster.⁴⁵ Gads framhäver likaledes om Emily Brontës roman *Wuthering Heights* (1847): "I alle væsentlige situationer befinder personerne sig ved en dør, en mur eller et vindue. Døren lukker, muren afgrænser — vinduet er gennemsigtigt og formidlende."⁴⁶ Fönstret kan, som i Charlotte Brontës roman *Jane Eyre* (1847), framställas som en trygg utsiktpunkt. I en artikel från 1980 om denna roman skriver Margot Horne att fönstret "both protects and admits the child to the world of experience, thus allowing her the natural feeling of being at one with her surroundings. The eye of innocence sees an impression of the whole, of which it is a part".⁴⁷ Men fönstret kan också ha en hindrande funktion, vilket Erland Lagerroth påpekar beträffande Strindbergs *Röda rummet* (1879). Fönstret har här, menar Lagerroth, "en framträdande roll i kontrastkompositionen det ofria samhället — den fria naturen".⁴⁸

Den korta dikten "Young Woman at a Window" av William Carlos Williams kombinerar dessa två funktioner:

She sits with	in her lap
tears on	his nose
her cheek	pressed
her cheek on	to the glass ⁴⁹
her hand	
the child	

Diktens titel markerar relationen mellan kvinnan och fönstret. Medan fönsterrutan förmedlar barnets nyfikenhet och livsaptit, konkretiserar den en psykisk eller fysisk barriär i kvinnans liv. Tårarna på hennes kind berättar om hennes behov av att forcera denna barriär.

Fönstret kan också ha en funktion av förmedlande väg mellan å ena sidan den jordnära verkligheten, å andra sidan visionen, konsten, ja till och med döden. I Baudelaires prosadikt "Les fenêtres" kan man liksom i H C Andersens saga "Skyggen" tolka en insyn genom ett fönster som en vision in i konstens sfär. Hos Hugo von Hofmannsthal får fönstret i flera texter en komplex symbolfunktion av övergång mellan liv och död.⁵⁰

I sin studie "Kafka und die Kunstgeschichte" har Heinz Ladendorf ett avsnitt kallat "Der Blick aus dem Fenster", där han kopplar fönsterframställningar hos Kafka till bildkonst och till det som i föreliggande avhandling kallas ikonisk projicering. De textexempel som Ladendorf anför pekar emellertid snarare på en mer ensidig förankring i en fönstersymbolik av Williams' typ, en förankring som verkar högst plausibel med tanke på att även dörren, inte minst den stängda dörren, är en viktig symbolbärare hos Kafka.⁵¹ Christian Elling tycks göra samma typ av koppling i sin lilla bok om Bellman från 1945. Han konstaterar att det finns många fönster och dörrar i Bellmans diktning vilka, som han säger, utgör "en god Indfatning om en Figur, ligesom Rammen omkring et Portræt".⁵² Elling utvecklar inte resonemanget, men det är heller inte mycket som talar för att Bellman medvetet har försökt koppla dörr och fönster till bildkonstens ram och framställningsform.

Det finns anledning att poängtera att man inte automatiskt och oreserverat kan tillskriva litterära fönster av den typ som diskuterats ovan funktionen av ikonisk projicering. När A K Zholkovsky i artikeln "The Window in the Poetic World of Boris Pasternak" redogör för fönstrets olika funktioner i Pasternaks poesi, skriver han i en avslutande kommentar: "In a few cases one of the window's qualities, that is, the framing potential of its rectangular space, takes on a more or less auxiliary role in order to create the effect of a frame for painting." Detta är ett speciellt problem, skriver Zolkovsky, ett problem som kräver en separat undersökning.⁵³

Tavelramen som barriär och förmedlare

Det illusionistiska måleriets framväxt under trecento och quattrocento medför en ökning av spänningen mellan å ena sidan perceptionen av målningen som en artefakt, ett objekt bland andra i betraktarens rum, å andra sidan upplevelsen av målningen som tänkt verklighet. Måleriets ökade realitetsgrad, som bland annat är en konsekvens av införandet av perspektiv och enhetligt ljus, gör att bildframställningen för vissa betraktare i vissa situationer får karaktär av en öppning i väggen, ett fönster mot en angränsande interiör eller en angränsande exteriör. Tavelramens funktion blir som resultat av detta mer problematisk än tidigare. Ramens primära funktion är naturligtvis att avgränsa bildframställningen som en självständig struktur från den vägg bilden hänger på, markera en fast gräns mellan betraktarens reella objektvärld och bildens fiktiva, illusionsskapande värld.⁵⁴ Det estetiska objektet, skriver Dufrenne,

refuses, even more vigorously than the thing, to allow itself to be integrated, through perception and action, into everyday world. In the first place, the aesthetic object often requires its own background, composed of objects explicitly intended to be its heralds and guardians and to inspire respect for the work. Thus a painting requires a frame which separates it from the wall, and sometimes a museum which separates it from the ordinary world /. . ./. The environment here appears to be more of a boundary than an intermediary; aesthetic perception is called to isolate the object rather than to bind it to others.⁵⁵

Samtidigt kan bildramen få en mer eller mindre illusorisk funktion som en del av den bild den inramar, den kan uppfattas som en fönsterkarm kring en tänkt verklighet. I sin bok *Della Pittura* (1435-36) talar Leon Battista Alberti om tavlan som "fenestra aperta" och om tavelramen som en fönsterkarm, genom vilken han ser in i tavlans värld.⁵⁶ Enligt denna tankegång flyttar ramen i egenskap av illusorisk fönsterkarm bilytan bakåt och hjälper således till, tillsammans med linje- och färgperspektivet, att ge illusion av bilddjup. På så sätt verkar ramen både avgränsande och förmedlande mellan två sfärer — betraktarrummet och bildrummet — vilket Sven Sandström i sin bok *Den graderade överkligheten* (1964) kallar transition.⁵⁷

Albertis föreställning om tavlan som ett fönster mot verkligheten har sedan renässansen ständigt dykt upp i diskussionen om bildkonst. I ett brev från 1864 skriver Emil Zola med tydlig anknytning till Alberti: "Je me permets /. . . / une comparaison un peu risquée: Tout oeuvre d'art est comme une fenêtre ouverte sur la création."⁵⁸ Så sent som 1970 skriver Meyer Schapiro i sin artikel "On some problems in the semiotics of visual art", att tavelramen är "a finding and a focussing device placed between the observer and the image". Den är "like a window frame through which is seen a space behind the glass".⁵⁹

Synen på bildkonst som ett fönster mot ett bakomliggande spatialt rum ligger naturligtvis närmast till hands, när man står inför bildkonst som eftersträvar verklighetsillusion. Albertis namne, den spanske lyrikern Rafael Alberti, skriver i sin dikt till Museo del Prado om "los viejos pintores /. . . / que de la vida hicieron una ventana abierta", och i sin dikt till Velázquez: "Y entraba por la puerta de tus cuadros."⁶⁰ Drömmen om att passera genom tavelramen från betraktarens rum till tavlans rum och därmed bryta barriären mellan dessa båda sfärer har i alla år lockat fantasin både i och utanför diktarens verkstad.⁶¹ I H C Andersens "Ole Lukkeøje (Tirsdagshistorien)" lyfter Ole den lille Hjalmar upp mot tavelramen: "Hjalmar stak Benene ind i Maleriet lige ind i det høje Græs og der stod han; Solen skinnede mellem Træernes Grene ned paa ham. Han løb hen til Vandet, satte sig i en lille Baad der laae."⁶²

Ingenting hindrar emellertid betraktare, som lever i en period där man applåderar visualmotivisk illusion, från att projicera sin tids bildnorm på bilder som i formspråket inte tycks leva upp till denna norm. I följande dikt av rysen Andrej Voznesenskij — här i svensk tolkning — kopplas en ikonmadonna genom det litterära bildspråket samman med vardagens biljettförsäljerska:

Heliga Guds moder av Súzdal,
som skiner på väggen den vita
likt biografkassörskan
i luckans halvval!

Kan jag få
en biljett
dit där barn över sexton
ej äga tillträde. .
Att förstå är inte så lätt.⁶³

En gammal rysk sentens säger att ikonerna är ett fönster mot himlen.⁶⁴ Mot denna bakgrund får kopplingen mellan ikonmadonnan och biografens biljett-lucka en säregen konnotativ innebörd.

I Voznesenskijs dikt ses bilden med metaforens hjälp som ett fönster mot en dynamisk verklighet. I fortsättningen kommer diskussionen att koncentreras kring litterära texter som framställer den yttre objektvärlden i bildtermer. I båda fallen är det den fysiska eller den fiktiva ramen som avgränsar synfältet. Eller som Sven Sandström säger: "Bilden får sin definition av ramverket."⁶⁵

Ikonisk projicering i litterär text

Ovan har jag gjort en teoretisk distinktion mellan å ena sidan texter som tolkar eller anknyter till existerande eller fiktiva bilder, å andra sidan texter som tolkar synfält i fiktionens yttre verklighet som strukturerade bilder. Den oklarhet som så länge har satt sin prägel på *ut pictura poesis*-debatten har antagligen en av sina många orsaker i det förhållande att man har behandlat dessa båda former som nästan identiska. Detta betyder emellertid inte att forskningen inte tidigare har fäst uppmärksamheten på det jag har valt att kalla ikonisk projicering i litterär text.

Redan 1934 berördes problemet i en skrift, som märkligt nog har blivit fullständigt förbisedd i efterkrigstidens *ut pictura poesis*-forskning, nämligen August Langens *Anschaungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts*.⁶⁶ Langen skiljer här mellan "perceptionsfält" och "apperceptionsfält". Medan "perceptionsfältet" betecknar betraktarens mångfasetterade blickfält, är "apperceptionsfältet" den begränsade del av "perceptionsfältet" som betraktaren i ett bestämt ögonblick fokuserar med sin uppmärksamhet.⁶⁷ Att koncentrera uppmärksamheten på ett "apperceptionsfält" kallar Langen "Rahmenschau", vilket är, hävdar han, "eine Grundform des Sehens". Det är tillika "ein Urbedürfnis des abendländlichen Geistes".⁶⁸ Liksom camera obscura och spegelramen begränsar synfältet, liksom teaterscenen och tavelramen kan göra intryck av att begränsa synfältet, avskärmar "Rahmenschau" det iakttagna objektet från dess omgivning, antingen med hjälp av en fysisk ram som till exempel den kupade handen eller med hjälp av den fokuserande, rationella tankens immateriella ram. Langens "Rahmenschau" är således inte detsamma som att betrakta objektvärlden som en inramad tavla. Det jag kallar ikonisk projicering är bara en av dess aspekter.

Med stöd av ett rikt textmaterial menar Langen sig kunna visa att "Rahmenschau" är en vanlig princip i upplysningstidens beskrivande litterära text. När det sedan gäller denna textkategoris relation till bildkonsten, är han emellertid mera oklar. Å ena sidan ser han "Rahmenschau" som något som är karakteristiskt både för 1700-talets litterära text och för dess bildkonst oberoende av varandra, å andra sidan som något som författaren hämtar från bild-

konsten och överför till texten. Langen betonar att det litterärt beskrivna "apperceptionsfältet" karakteriseras av "Umrahmung", "Bewegungslosigkeit" och "Zusammenschau". Med "Zusammenschau" avser Langen närmast bildmässig helhet, delarnas ingående i en strukturell totalitet, en sluten form.⁶⁹ Hans rika exemplifiering visar emellertid att texterna inte alltid lever upp till dessa karakteristika. Termen "Rahmenschau" framstår som tänjbar och rymlig och därför också som något ohanterlig.

I sin bok *The Sister Arts* tangerar Hagstrum problemet ur en annan infallsvinkel. Hans tes är att det litterära bildspråket inte bara kontinuerligt påverkas av bildkonsten, utan att dessa litterära manifestationer också efter hand börjar leva sitt eget liv utan synbar förankring i konkret bildkonst. "Pictorialism" är, säger han, "a way of seeing and a way of speaking that, in its long history, has created conventions and habits of its own that are sometimes quite unrelated to particular works of visual art."⁷⁰

Langen talar om "allgemeine Sehweise" och avser syn i optisk mening. Beaktarens synfält upplevs som inskrivet i en ram. Detta relaterar Langen sedan till estetiska strukturer i bildkonst och litterär text. När Hagstrum talar om "a way of seeing" menar han däremot en litterär skildringskonst, som inkorporerar impulser från bildkonstens framställningsform, men som inte nödvändigtvis har en klar relation till perceptionen av den yttre objektvärlden.

Hagstrum sammanfattar sin definition av "pictorialism" i fem punkter. För att en text eller ett textparti skall kunna karakteriseras som "pictorial", måste för det första vad Hagstrum kallar textens visuella detaljer och deras "manner and order of representation" kunna ge läsaren en föreställning om en tavla eller en skulptur. För det andra måste detaljerna vara strukturerade på ett bildmässigt sätt ("in a picturable way"), vilket motsvarar Langens krav på "Zusammenschau". "Pictorialism" är för det tredje inte knuten till särskilda skolor eller metoder inom bildkonsten. Den fjärde punkten kräver en reduktion av det dynamiska till statisk karaktär eller till något som kan ge intryck av något statiskt. Kravet motsvarar Langens "Bewegungslosigkeit". Det sista kravet innebär "some limitations of meaning". Betydelsen måste förankras i "visibilia present", det vill säga den måste underordnas det "visualiserbara" i texten.⁷¹

Hagstrums fem normativa krav kan först verka klara och entydiga, men det visar sig snart att de är tämligen vaga och lämnar stort spelrum för forskarens personliga läsning och associationsbanor. Man kan också notera att Hagstrum inte gör någon skillnad mellan texter som bygger på eller refererar till befintliga eller fiktiva bilder och texter som bygger på ikoniska projiceringar. "Pictorialism" rymmer dem båda.

Nu hävdar emellertid Hagstrum att de läsarkretsar som utgjorde målgruppen för de engelska neoklassiska texterna hade en kunskap om bildkonst som begränsade sig till några få målare och några få typer av visualmotiv. De litterära författarna förutsatte att deras läsare hade förankring i dessa koder, menar Hagstrum: "the visual imagination of the age was not licentious but effectively disciplined".⁷² Detta innebar att författarna med sina texter kunde aktivera koderna "under the stimulus of a carefully selected detail"⁷³, det vill säga med det som jag med ett termlån från Louise Vinge har kallat markerings-

ord. När dagens läsare inte omedelbart reagerar på dessa markeringsord, är det därför att de inte känner till koderna. När 1700-talsdikten "has lost its popularity in our time", skriver Hagstrum, är det därför att "we have lost the art of *seeing* it". Den moderna läsaren "must learn the relevant iconographical context and respond to even slight visual stimulus".⁷⁴

1970 gav Viola Hopkins Winner ut boken *Henry James and the Visual Arts*, där hon diskuterar olika aspekter på James' relation till bildkonsten. I det sjätte kapitlet, "Art devices and parallels in the fiction", använder hon termen "pictorialism" i anslutning till Hagstrum, men i en mer begränsad betydelse:

I use the term to designate the practice of describing people, places, scenes, or parts of scenes as if they were paintings or subjects for a painting *and* /min kurs/ the use of art objects for thematic projection and overtone.⁷⁵

Med termen "framing" gör Winner ytterligare en begränsning av problemområdet:

An outgrowth of James's habit of seeing a landscape or figures composed so that the scene appears to the spectator as a living picture perhaps recalling a real one or as a subject for a picture is his use of the framing device. Any scene or part of a scene may be considered framed if through visual imagery or description it is circumscribed and set apart from the rest of the narrative.⁷⁶

Winner, som i sin studie hela tiden diskuterar episk text, pekar i den ovan återgivna definitionen på ett viktigt förhållande: det textparti som kan karakteriseras med termen "framing" ligger vanligtvis isolerat i textens helhet. Den reella eller immateriella ram som textens fiktiva betraktare tycker sig stå inför markerar, liksom när det gäller tavlans fysiska ram, en övergång mellan två sfärer, vilka kräver olika attityd hos betraktaren.

Med sin definition av "framing" fångar Winner in det som jag kallar ikonisk projicering. Att jag föredrar termen projicering beror på att den i högre grad än "framing" poängterar betraktarens aktiva roll. Termen ikonisk projicering förutsätter ett spänningsförhållande mellan objektvärlden som en iakttagbar fysisk realitet och objektvärlden upplevd som en bildframställning. Denna dualism är förankrad i betraktarens skiftande attityd till det han iakttar. När Delacroix och van Gogh verbalt beskriver sina upplevelser av objektvärlden som en potentiell bild, är de naturligtvis fullt medvetna om att de står inför en konkret verklighet. Vad de försöker göra är att anpassa landskapspartiet till en abstraherad bildstruktur, de fokuserar de element i blickfältet som kan falla på plats i och underordna sig denna struktur.

Inom konsthistorien har man, som tidigare framhållits, använt termen projicering när man har velat poängtera att betraktarens perception inte är "objektiv" utan i hög grad beroende av kodade förutsättningar.⁷⁷ Termen projicering är emellertid etablerad även inom litteraturforskningen. I sin bok *Das Bildlichkeit der deutschen Romantik* definierar Heinz Hillman projicering i litterär text som "die Übertragung von Zuständen und Vorgängen aus der inneren Welt der Gestalten auf die sie umgebende äussere Welt".⁷⁸ I svensk litteraturforskning diskuteras termen av bl a Erland Lagerroth och Kjell Espmark.⁷⁹

Liksom när det gäller ekphrasis tycks även texter som gestaltar ikonprojice-

ring ha en lång litteraturhistorisk tradition. Ett tidigt och markant inslag i denna tradition är topos-formen *deus artifex*, som har haft en kontinuerlig betydelse för den ikoniska projiceringen i litterär text fram till våra dagar. Vår Herre framställs som en bildkonstnär och den visuella topografiska verkligheten som hans bildkonstverk.⁸⁰

Även om den ikoniska projiceringen förefaller vara en gammal företeelse i den litterära textens historia, tycks det ändå vara först från och med 1700-talet som den får ökad frekvens och litteraturhistorisk tyngd. Efter denna tid möter man påfallande ofta texter där den yttre verkligheten framställs eller tolkas som om det rörde sig om måleri, grafik, teckning, relief, frontalupplevd skulptur osv. Typiskt för dessa texter är att projiceringen gärna sätts in i en i textens fiktion immateriall ram eller i en i textens fiktion fysisk ram i form av en dörr eller ett fönster. Beträktaren framträder antingen i egenskap av verk-intern gestalt i episk text eller i egenskap av det Morten Nøjgaard kallar textens "författarperson"⁸¹, det vill säga den lyriska textens talande jag eller den episka textens berättare.

Man kan fråga sig varför den ikoniska projiceringen har visat sig vara så attraktiv och så användbar för ständigt nya författargenerationer. Man kan i detta sammanhang knappast tala i generella termer. Funktionen i texten varierar naturligtvis starkt, beroende på den ideologi och det individuella respektive sociokulturella plan som koden "verkligheten är en tavla" är förankrad i. Man måste således räkna med ett brett spektrum av funktioner. Detta skall närmare undersökas i det följande, där jag kommer att diskutera valda texter från de senaste tre seklernas litteratur.

En viktig princip som i stor utsträckning kommer att styra valet av litterära texter på följande sidor är att man på något sätt bör kunna påvisa ett personligt intresse för bildkonst hos textförfattaren. Detta intresse kan yttra sig på olika sätt: i hans vänskap med bildkonstnärer, i hans egenskap av museibesökare och konstsamlare, i teoretisk insikt i bildkonst eller i praktisk färdighet i konsten att teckna och måla.

I den inledande delen av föreliggande studie har jag pekat på de fundamentala olikheter som existerar mellan ordet och bilden, mellan ordkonstverket och bildkonstverket. Denna skillnad till trots, eller kanske just på grund av den, har åtskilliga författare tidvis bytt pennan mot penseln, skrivpapperet mot målarduken. För många av dem har detta byte utgjort en skola i konsten att betrakta, utgjort något som sedan fått betydelse för utformningen av deras litterära skrifter. I ett brev från Rom 1787 skriver Goethe: "Daß ich zeichne und die Kunst studiere, hilft dem Dichtungsvermögen auf, statt es zu hindern; denn schreiben muß man nur wenig, zeichnen viel."⁸² Hos de flesta av de författare vars texter diskuteras på kommande sidor har man kunnat dokumentera ett motsvarande engagemang i teoretiska eller praktiska problem beträffande de visuella konstarterna.

2. 1700-talet

Topografi och landskapsmåleri: Addison och Gilpin

Ut pictura poesis som betecknar en estetisk doktrin med rötter ner i antiken⁸³, får i början av 1700-talet ny styrka och förnyad aktualitet. John Lockes idé om synen som det primära av människans fem sinnen sprider sig till tongivande teoretiker i tiden och resulterar i en bred omvärdering av teorin angående bildkonstens status bland konstarna och angående människans perception av objektvärlden.⁸⁴ I *Spectator* nr 414 (1712) skriver således Joseph Addison att man finner

the works of nature still more pleasant, the more they resemble those of art: for in this case our pleasure rises from a double principle; from the agreeableness of the objects to the eye, and from their similitude to other objects. We are pleased as well with comparing their beauties, as with surveying them, and can represent them to our minds, either as copies or originals.⁸⁵

Landskapet är som vackrast när man kan uppleva det som ett konstgalleri. Med bl a denna kod i bagaget begav sig unga engelska gentlemen ut på "The Grand Tour" över Alperna till Italien, den bildningsresa som omkring sekelskiftet hade blivit så gott som obligatorisk för aristokratins unga söner.⁸⁶ Man lärde sig att betrakta det italienska landskapet i relation till framför allt landskapsmålningar av Claude Lorrain (1600–1682) och Salvator Rosa (1615–1673).

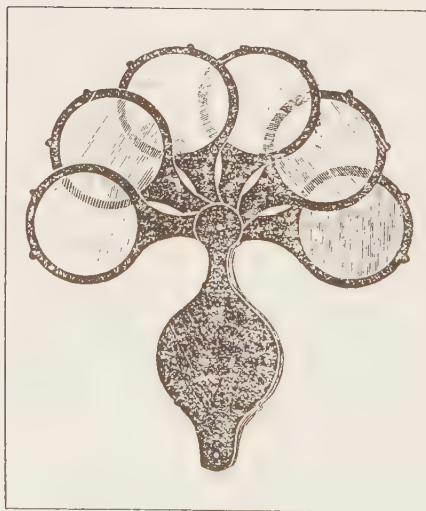
I det typiska Claude-landskapet ser man ett stycke av en slätt eller ett dalparti, som öppnar sig mot det bländande ljuset från en låg sol över fjärran horisonter. Förgrundens och mellanplanets buskar och höga träd, som i motljuset får transparenta konturer, begränsar och omsluter perspektivet och ger synfältet karaktär av en idyllisk scen. I mellanplanets öppna, grönskande landskap finner man ofta ett vattendrag, en förvittrad bro, ett antikt tempel eller vildvinsklädda ruiner som sover sin törnrosasömn under den låga, beslöjade solens gyllene ljus.

Rosas landskap är helt annorlunda till sin utformning. I stället för ett horisontellt landskap med karaktär av drömsk idyll och med melankoliska övertoner finner man här ett vertikalt, så kallat sublimt landskap, laddat med en stark vitalitet som ofta går över i det hotfulla. Rosas bilder visar mäktiga klippor, svindlande avgrunder, rik men ogästvänlig vegetation med gamla förvridna trädstammar, djupa grottor och öde ruiner, det hela inneslutet i djupa skuggor. Solen når inte fram. Hos båda målarna förekommer mänskliga gestalter, semantiskt fokuserade i bildtiteln. Hos Claude Lorrain är det små gestalter som spelar en underordnad roll i landskapskompositionen, hos Salvator Rosa är det gestalter som har en mer dominerande och anekdotisk funktion i helheten.

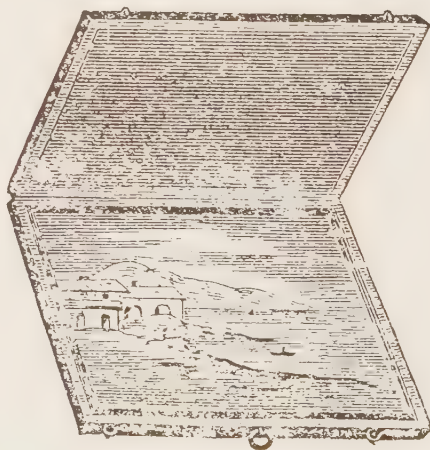
Den breddning av kunskapen om italiensk topografi och om landskapsmåleri i italienska samlingar som "The Grand Tour" medförde blev bestämmande för seklets landskapsideal i England. Det blev vanligt bland medlemmar av aristokratin att företa vandringar, speciellt i The Lake District i Cumberland, på jakt efter naturscener, som kunde ge vandraren en upplevelse av land-



Claude Lorrain. *Rebecka tar avsked från sin fader.*



Claude-glas.



Claude-spegel.

skapet som måleri.⁸⁷ Man ville inte se landskapet som totalitet och panorama, utan som en serie bilder. För att kunna förstärka det måleriska i det landskap man stod inför, betraktade man gärna det valda landskapspartiet i en så kallad Claude-spegel, det vill säga en kvadratisk, färgad och plankonvex spegel, som återgav landskapet i en ram, där naturobjekten tycktes omformas till element i en målning med kompositionell struktur och laverad färgton. Helst skulle man vara utrustad med två speglar, en med mörkt glas för soliga dagar och en med silverfärgat glas för mulen himmel. Ett annat populärt instrument, som i den vetenskapliga litteraturen ofta förväxlas med Claude-spegeln, var det så kallade Claude-glaset. Detta instrument bestod av ett antal cirkelformade och olikfärgade glas, som kunde fällas ut som en solfjäder från ett gemensamt fäste och som kunde dubbleras och kombineras efter behag. Genom dessa glas tycktes landskapet få den rätta färgtonen.⁸⁸ Det perfekta landskapet skulle se ut som en målning av Claude.

Detta landskapsideal blev också bestämmande för parkanläggningarna kring de engelska herresätena. Godsägarna förbättrade landskapet på ett sådant sätt att det skulle kunna upplevas som en serie målningar sett från huvudbyggnadens olika fönster och terrasser, "bilder" som avsågs bidra till att definiera godsägarna som medlemmar av en ledande klass i upphöjd isolering. Det var, skriver Raymond Williams i sin bok *Country and the City*,

a rural landscape emptied of rural labour and of labourers; a sylvan and waterly prospect, with a hundred analogies in neo-pastoral painting and poetry, from which the facts of production had been banished: the roads and approaches artfully concealed by trees, so that the very fact of communication could be visually suppressed: inconvenient barns and mills cleared away out of sight / . . . /; avenues opening to the distant hills, where no details disturbed the general view; and this landscape seen from above, from the new elevated sites; the large windows, the terraces, the lawns; the cleared lines of vision; the expression of control and command.⁸⁹

Genom hela 1700-talet förblev den ikoniska projiceringen på landskapet en populär företeelse, särskilt i England. Medan den var förbehållen aristokratin under seklets första del, fick den under dess senare del en något större social utbredning. Viktiga namn i detta sammanhang är Thomas Gray och William Gilpin. Båda företog var sin vandring i The Lake District 1769. Grays reseberättelse, som publicerades 1775, bidrog till att popularisera detta slags vandringar. Det var emellertid först med Gilpins många böcker (1782—1808) som "the picture hunting" blev vanlig i bredare samhällsskikt. Ideallandskapet framstår nu som ett slags syntes av det idylliska och det sublima, ett omväxlande och tilltalande landskap med rikt spel av ljus och skugga. Ett landskap med dessa kvaliteter fick epitetet *picturesque*.⁹⁰ "Picturesque" är, skriver Gilpin, "expressive of that peculiar kind of beauty, which is agreeable in a picture."⁹¹ Gilpin betraktade naturen som ett slags genialisk men orutinerad bildkonstnär, vars färger är utsökta, men vars komposition inte alltid är helt lyckad:

Nature is always great in design; but unequal in composition. She is an admirable colourist; and can harmonize her tints with infinite variety, and inimitable beauty: but is seldom so correct in composition, as to produce an harmonious whole.

Betraktaren bör därför flytta perspektivet, så att ett stort träd kan "mantle over the vacant corner of a landscape", och han bör "scatter a few loose branches over some ill-shaped mountain-line".⁹²

Gilpins popularisering av "picturesque viewing" medförde att den ikoniska projiceringen i högre grad än tidigare blev föremål för problematisering inom den estetiska debatten i England. En annan orsak till den uppflammande debatten var det holländska 1600-talsmåleriet, som under det sena 1700-talet i betydande grad började påverka den estetiska smaken i England.⁹³ Det holländska landskapsmåleriet kunde inte omedelbart klassificeras som "vackert" eller som "sublimt". I stället för Claudes mytologiska gestalter och Rosas "banditti" uppträder i detta måleri vanliga bönder och vardagsmänniskor. I den så kallade genrebilden kan lokalbefolkningen till och med ges huvudrollen. Det holländska måleriet blev kod för nya typer av ikoniska projiceringar på den engelska landsbygden, projiceringar som inte fann någon naturlig plats inom dikotymin "beautiful—sublime". Med definitionen "Roughness and sudden variation, joined to irregularity" isolerar Sir Uvedale Price 1794 denna bildkaraktär som en tredje kategori vid sidan om "sublime" och "beautiful" och ger den beteckningen "picturesque".⁹⁴

Att betrakta inte enbart landskapet utan även lokalbefolkningen samt landsbygdens och byarnas bebyggelse med målarens ögon blev ett populärt tidsfördriv för de besuttna klasserna i det sena 1700-talets England. Ja, vissa jordägare gick så långt att de gjorde ingrepp i bybebyggelsen, så att den bättre kunde motsvara det pittoreska idealet. Företeelsen var således inte utan etiska komplikationer, något som också kommer klart till uttryck i Prices skrifter. I boken *The Beautiful, The Sublime, and The Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory* skriver Walter John Hipple:

Though Price's discussion of such village scenes turns chiefly on his enthusiasm for the picturesqueness of village life, his humanitarian sympathies concur with his aesthetic inclinations in the improvement of villages, and he dilates upon the expansion of benevolence which must accompany extension of pleasure in picturesque objects. Unhappily, moral and aesthetic criteria do not *invariably* coincide, and the socially conscious gentleman must forego half-ruining the houses of his villagers to make them more picturesque. Where there is conflict, the moral principle must prevail; and eventually it assumes an aesthetic guise, since associations of utility enter into the aesthetic as well as into the moral judgement.⁹⁵

För att man över huvud taget skulle kunna betrakta den fysiska verkligheten, och då också mänsklig social nöd, med en ensidig förankring i estetiska koder, blev det nödvändigt med en teoretisk bas som kunde rättfärdiggöra en sådan hållning. 1790 lanserar Archibald Alison sin teori om associationen. Medan John Locke och Joseph Addison inte såg den ikoniska projiceringen som något annat än en närmast automatisk spegling av yttre verklighet i människosinnet, ser Alison projiceringen som ett möte mellan visuell perception och tidigare erfarenhet. Den optiska verkligheten besitter inte i sig pittoreska kvaliteter. Det är betraktaren som tillerkänner synfältet dessa kvaliteter genom att associera till den bildkonst han är välbekant med.⁹⁶

Alisons tankar får ett par år senare en mer nyanserad teoretisk underbyggnad av Richard Payne Knight. Denne skriver att pittoreska scener

recall to mind the imitations, which skill, taste, and genius have produced; and these again recall to the mind the objects themselves, and show them through an improved medium—that of the feeling and discernment of a great artist.⁹⁷

Denna tanke har emellertid Gilpin varit inne på flera år tidigare, vilket framgår av hans brevväxling med William Locke, en brevväxling som citeras av Carl P Barbier i hans stora bok *William Gilpin*, men som varken Barbier eller andra forskare har refererat till vid behandlingen av 1700-talets ikoniska projiceringar. I december 1787 skriver Locke till sin vän:

When I look through my window, I see an extensive scene confined within the compass of it's frame. If the glass, through which I look, could retain the image it transmits, what would it be but a *picture*, differing in nothing, as to it's effect, from those formed by the pencil?

Om han går nära intill sitt fönster, fortsätter han:

the view is wider than I can take in at one glance; & to see a *second scene in nature*, I must move my eye, & take in a *second picture*. The scenes, which surround us, do not exist *for us*, till they are separately made pictures on the retina; & before me, is by the frame of the window. The image is the same, whether transmitted through the body of the glass, or reflected from the surface of a painted canvas.⁹⁸

Förromantikern Gilpin svarar rationalisten Locke på nästan samma sätt som Gombrich kommenterar Gibson: man ser med föreställningen, med fantasien. Gilpin skriver:

If indeed I could be so far deceived, as to believe the landscape painted on the pane of glass, was really a natural view transmitted through it, I might give it credit for being of the dimensions of nature. But unless the imagination be totally laid asleep, tho I see only a piece of ground 10, or 12 inches square, through the glass, I am well assured, that I look at a piece of ground perhaps of the extent of as many miles. I cannot possibly be affected, as I should be with a view of nature, by a trifling object hung against my wall about 2 feet long. /. . . / It is the Imagination, aided by it's sage counsellor, Experience, that sees through the eye. If the eye were left to itself, it would be continually involving me in mistakes.⁹⁹

Locke erkänner: "You say we derive no right information when looking at Nature without the assistance of experience—Granted."¹⁰⁰ Den passiva registreringen balanseras av en aktiv förståelseakt eller struktureringsakt. "Nature give us", skriver Gilpin på ett annat ställe, "the material of landscape; woods, rivers, lakes, trees, ground, and mountains: but leaves us to work them up into pictures, as our fancy leads."¹⁰¹

I brevväxlingen mellan Gilpin och Locke, som ligger märkligt nära den moderna receptionsdebatten, aktualiseras även problemet estetisk distansering. Locke betraktar naturen genom en fönsterkarm, som han upplever som analog med tavelramen. Fönsterkarmen etablerar en barriär mellan hans sfär och landskapets sfär. Gilpin upplever en motsvarande avgränsning eller avskärmning när han betraktar sitt landskap, en fiktiv eller tänkt ram, en estetisk attityd som Barbier kallar "a frame of mind".¹⁰² Denna immateriella ram utesluter i själva valet av synfält det som är ovidkommande för upplevelsen av landskapet som bild. Gilpin ser sålunda dalsidorna som perfekt sammanhållande element i bilden, element som "provide the dark framing masses of the pic-

ture". En inramning av en utsikt med hjälp av stora träd i förgrunden ger likaledes denna förgrund "a grandeur equal to the scene".¹⁰³ Själv står Gilpin alltid utanför sin tänkta ram och ser in mot det han vill uppleva som landskapets bildstruktur.

Thomson och Brockes

1700-talets idéer om synens primat och ideallandskapets bildkaraktär kom att i stor utsträckning påverka tidens litterära texter. Liksom måleriet, skriver Hagstrum, är 1700-talets poesi "closely related to the art of actual seeing: the poet too must have seen and must be able to cause others to see".¹⁰⁴ Synens primat innebär, menar Addison, att målaren har lättare för att tolka naturen i sitt medium än poeten i sitt. Bildkonsten ligger närmare verkligheten. Därför bör författaren lära av målaren i sina försök att återge landskapet i ord.¹⁰⁵ Redan under 1700-talets första decennier hade en verbalisering av "picturesque viewing" kommit till uttryck i engelska reseberättelser, i brev och i dagböcker.¹⁰⁶ Detta var antagligen inte helt oberoende av *Spectator*, som under åren 1711–14 medverkade till en bredare social spridning av engelsmännens läsvanor och därigenom också till en ökad insikt i tidens kulturströmningar.¹⁰⁷

Den skönlitterära författare från det tidiga 1700-talet som mer än någon annan har kopplats samman med denna problematik är James Thomson. Man har tolkat in kompositionsmonster från landskapsmåleriet i flera av hans naturskildringar. Dessa skildringar har man sett som ett resultat av den nära vänskapen med målaren och poeten John Dyer, som 1727 kom hem till England från en vistelse i Italien. Thomson började betrakta landskapet som en målare.¹⁰⁸ I sin bok *The Sister Arts* poängterar Jean Hagstrum att Thomsons "contribution lay in bringing to verse what was an already firmly rooted tradition in the visual arts".¹⁰⁹ Diktaren förmedlar en landskapsyn, som för länge sedan hade börjat omforma och bestämma engelsmännens landskapsupplevelse. "In fact", skriver Hagstrum, "it may be said that the originality of Thomson's visual scene lay in bringing to poetry the very themes most prominent in seventeenth-century landscape."¹¹⁰ Detta landskap var, som tidigare påpekats, i stor utsträckning baserat på de landskapstyper man finner i Claude Lorrains och Salvator Rosas målningar. I dikten "The Castle of Indolence" (1748) nämner Thomson tidens koryféer vid namn: "Whate'er Lorrain lighttouch'd with softening Hue, / Or savage Rosa das'd, or learned Poussain drew." I samma dikt finner man följande versrader:

Full in the Passage of the Vale, above
A sable, silent, solemn Forest stood
And up the Hills, on either Side, a Wood
of blackening Pines, ay waving to and fro,
Sent forth a sleepy Horror through the Blood;
And where the Valley winded out below,
The murmuring Main was heard, and scarcely heard, to flow.¹¹¹

Både skribenter som var samtida med Thomson och senare litteraturforskare har i dessa sju rader sett en förtätad framställning av ett så kallat sublimt landskap i Rosas anda. Landskapet är mörkt och vertikalt, ogästvänligt och

skrämmande. De följande raderna från *The Seasons* kopplar man däremot till det idylliska landskap som man känner igen från Claudes dukar:

Brown night retires. Young day pours in apace,
And opens all the lawny prospect wide.
The dripping rock, the mountain's misty top
Swell on the sight and brighten with the dawn.
Blue through the dusk the smoking currents shine.¹¹²

I sin bok *The Varied God, A Critical Study of Thomson's "The Seasons"* betonar Patricia Meyer Spacks att Thomson ser sina landskapsvyer med måla-rens blick för det kompositionella. "The grouping is clearly visualized; the scene as a whole is conceived with a distinct sense of form which is more important than the details of any of its components." Visserligen beskriver Thomson den dynamiska rörelsen i naturen, men, påpekar Spacks, "its dominant effect is static; it is composed as a painting".¹¹³

Liksom vandrarna på 1700-talet gick på jakt efter bilder i det engelska landskapet, har forskarna outtröttligt gått på jakt efter bilder i Thomsons diktning. Mycket i det som har skrivits i detta sammanhang har kanske snarare sin förankring i 1780- och 1790-talens centrering kring det pittoreska än i Thomsons egna texter. 1964 gav Ralph Cohen ut sitt stora verk *The Art of Discrimination. Thomson's "The Seasons" and the Language of Criticism*, som på ett allsidigt sätt diskuterar forskningen i Thomsons huvudverk. I det sjätte kapitlet, "The Scope of Critical Analogy: Ut pictura poesis", diskuterar Cohen verkets relation till bildkonsten. Cohen intar liksom Wellek 1942 en mycket kritisk hållning till problem av denna art. Wellek avfärdar, i varje fall temporärt, hela problematiken, eftersom han menar att litteraturforskaren i brist på adekvata metoder tvingas basera sin diskussion på metaforik: "The vaguely emotive, the fancifully metaphorical, and the drearily speculative analogizing between the arts should be recognized as blind alleys."¹¹⁴ Cohen anlägger samma restriktiva ståndpunkt beträffande *The Seasons'* relation till bildkonsten, och han har ett ordval som ligger nära Welleks:

the inspiration of one art by another must not be confused with the interpretation of one art by another. This confusion of function has steered discussions of the two arts, especially in *The Seasons*, into blind alleys.¹¹⁵

Man måste, säger Cohen, "distinguish between painting terms and paintable scenes", skilja mellan "incorporating painting techniques in poetry" och textens "uses of paintings".¹¹⁶ Han koncentrerar i stor utsträckning sin diskussion på den första av dessa två kategorier. Cohen avslutar sin undersökning med att slå fast att det är missvisande "to argue that a passage (a part) is organized like a painting (a whole), or that verbal and visual organization are interchangeable".¹¹⁷ Detta har jag själv konstaterat i kapitlet "Visuell och verbal kommunikation". Men steget härifrån till att avfärda problematiken i sin helhet, så som Cohen gör, är stort och knappast fruktbart. Cohen tillhör den grupp forskare som tycks tolka kravet i sentensen ut pictura poesis strängt bokstavligt och som inför ett sådant kategoriskt och omöjligt krav nödgas att betrakta hela forskningsfältet med skepsis.

Jean Hagstrum diskuterar Thomsons bildanknytningar i mindre pretentiösa termer. Han talar mer om det Cohen kallar "paintable scenes". Han visar att

Thomson i sina texter appellerar till läsarens kunskaper om bildkonst, att läsaren inbjuds att tolka textpartier i enlighet med tidens specifika bildkoder. Hagstrum exemplifierar med bl a den badande nymfen i "Summer", som överraskas av en betraktare och som för ett ögonblick tycks förvandlad till en av tidens mest populära statyer, nämligen den mediceiska Venus:

A stupid moment motionless she stood;
So stands the statue that enchants the world;
So, bending, tries to veil the matchless boast,
The mingled beauties of exulting Greece.
Recovering, swift she flew to find those robes¹¹⁸

Thomsons texter är fyllda av markeringar som riktar läsarens uppmärksamhet mot det visuella. Hagstrum pekar på författarens "brief but urgent outbursts: 'see', 'behold', 'lo', 'yonder', 'look'. All these imperatives direct the eye".¹¹⁹ Man kan tillägga att Thomson kontinuerligt använder ordet "eye", ofta placerat sist i versraden och ytterligare accentuerat genom ständigt varierade epiteter: "wandering eye", "hurried eye", "ardent eyes", "pious eye", "vivid eye" osv.¹²⁰ I "Summer" talar Thomson om naturens "little scenes of art", och i "The Castle of Indolence" får markeringen en negativ formulering: "a world of gayer tinct and grace / - - / Not Titian's pencil e'er could so array".¹²¹ Man möter dessutom genom hela *The Seasons* variationer på den gamla toposformen *deus artifex*, vilket bidrar till en styrning av läsarens uppmärksamhet i riktning mot bildande konst: Vår Herre målar landskapet, solen målar, årstiden målar. I "Spring" frågar betraktaren: "Who can paint / . . . / Like Nature?" Han inser människans otillräckliga förmåga och ställer den retoriska frågan: "If Fancy / . . . / fails / . . . / what shall Language do?"¹²²

Att betrakta landskapet med målarens ögon blev efter Thomson — med namn som Thomas Gray, William Collins och William Cowper — vanligt i den engelska 1700-talspoesin.¹²³ Den engelska topografiska dikten fick sina avläggare även utanför de brittiska öarna. I Tyskland skriver under sista delen av 1700-talet Wilhelm Heinse att han har funnit många bilder hos Thomson, bilder

die aus den besten Werken der größten Maler genommen scheinen, und die der Künstler ganz auf sein Tuch übertragen könnte. Seine Gemälde sind mannigfaltig; oft ländlich staffiert wie Berghem, Potter oder Roos, oft anmutsvoll wie Lorrain, oder edel und groß wie Poussin; oft melancholisch und wild wie S. Rosa.¹²⁴

Under åren 1721—48 ger Barthold Heinrich Brockes ut sitt omfattande lyrisk verk *Irdischen Vergnügen in Gott*, en samling som enligt forskningen till stora delar visar stark påverkan av James Thomson och engelsk neoklassisk diktning, samtidigt som den också har förankringar i de teorier om relationerna mellan bildkonst och litteratur som vid denna tid publicerades av Johann Jacob Bodmer och Johann Jacob Breitinger.¹²⁵

August Langen berör Brockes diktning i sin bok *Anschaungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts*, men utan att studera honom närmare på denna specifika punkt.¹²⁶ Ett sådant studium visar sig emellertid vara av intresse. Liksom hos Thomson är det det visuella som klart dominerar Brockes texter. I den långa dikten "Die fünf Sinne" breder synen ut sig i hela

48 strofer, medan hörseln bara har 27, lukten 23, smaken 20 och känseln enbart 11.¹²⁷ Liksom Thomson anknyter Brockes ständigt till *deus artifex* och uttrycker liksom sin engelske kollega modlöshet beträffande författarpennans förmåga att tävla med naturens "pensel":

Oft sieht man, mit Purpur-farb'nen Bildern,
Ein Feld, daß weiß, wie Schnee, sich schildern.

/ . . . /

Wer aber kann das helle Sonnen-Licht,

/ . . . / beschreiben?

Wer kann der Farben Glantz so hoch in Worten treiben?¹²⁸

Modlösheten tycks emellertid inte sträcka sig längre än till dessa raders slut. Den synnerligen ordrike Brockes skildrar i en obändig ström av versrader naturens visuella utstrålning, och i sin framställning är han betydligt mer generös än Thomson, när det gäller att servera markeringsord som binder skildringen till bildkonsten. I dikten "Der Sommer" skriver han att solstrålarna

Früh Ost- und Abends West-wärts malen
Viel dunkle Linien, auf hellem Grunde,
Früh West- und Abends Ost-wärts ziehn.
Daher das helle Feld, durch zierlich-dunkle Striche,
Den schönsten Perspektive gliche.¹²⁹

I dikten "Die gefrorenen Fenster" gör Brockes en mer språkligt koncentrerad framställning av en ikonisk projicering. Diktjaget betraktar isblommorna på det smårutade fönstret en kall morgon och han tycker sig se en målning med berg och dalar, skogar och blommor, djur och stjärnor. Avläsningen av fönstret blir ett slags Rorschach-test i tidigt 1700-tal:

Ein jedes Schieben-Glas gleicht einer Schilderey,
In einem glatten Rahm von Bley,
So eine Winter-Landschaft zeigt:
Ein jedes ist so schön, so wunder-schön gesmückt,
Die Bilder so subtil und deutlich ausgedrückt,
Daß es nicht nur das Aug' ergetzet.

Morgonrodnaden kommer och förstärker intrycket:

Als wär' ein jeder Strich, als wär' ein jedes Bild,
Ein jegliches Gewächs, womit es angefüllt,
Mit Diamantnem Staub entworfen und gemalet.

Men solen som så ofta för penseln i Brockes dikter kan också, som här, stryka bort bilden med sin varma hand:

Allein, indem sie recht höchsten Schimmer prangen,
Sind sie vergangen.¹³⁰

Att betrakta landskapet med målarens blick blev längre fram på 1700-talet en vanlig litterär konvention, i synnerhet efter publiceringen av Gilpins texter. Detta är inte minst avläsbart i tidens litterära undervegetation, något som tydligt framgår av Elisabeth Manwarings undersökning från 1925.¹³¹ Hagstrum talar om att den neoklassiske författaren i England kunde begränsa bruket av markeringsord, eftersom tidens läsare var djupt införstådda med koden. Att

döma av de texter som Manwaring anför från 1700-talets två sista decennier, tycks markeringarna nu ha blivit tämligen tunga och påträngande. Den ikoniska projiceringen förefaller att ha blivit inte bara en automatisk konvention utan rentav en tvångströja.

En av de mest populära romanförfattare som skrev på detta sätt var Ann Radcliffe. Manwaring skriver utförligt om henne¹³², och även Christopher Hussey nämner henne i sin bok *The Picturesque. Studies in a Point of View* från 1927. Hussey framhåller att Radcliffe "visualized every scene as if it had been painted, exhibiting her figures through a picture frame. / . . . / She brought the 'landscape with figures' to life".¹³³

Till och med William Wordsworth var, i sin tidiga diktning, influerad av tidens idé om det pittoreska landskapet. Från barndomen kände han väl till The Lake District och kan künde sin Gilpin. Han begav sig flera gånger ut på "picturesque touring" och 1790 företog han "The Grand Tour" genom Frankrike till Alperna.¹³⁴ I *An Evening Walk* (1793) och i *Descriptive Sketches* (1791—92) gör han landskapsbeskrivningar helt i linje med den pittoreska traditionen. Russel Noyes skriver att *Descriptive Sketches* "shows him still blind to his own power by an inner blindness of too much sight".¹³⁵ Själv uttalar Wordsworth senare att synen är "the most despotic of our senses".¹³⁶

1807 hävdade den engelske kritikern James Northcote att bästa sättet att kontrollera styrka och svaghet hos en poet var "by making a composition for a picture from the images which he raises, and from his own description of his characters and their actions".¹³⁷ Den litterära transformationen av ikoniska projiceringar hade därmed nått en mättnadsgrad, där den provokativt måste framkalla parodiska mottexter. 1809 publicerar William Combe sin *The Tour of Doctor Syntax in Search of the Picturesque*¹³⁸, och i romanen *Northanger Abbey* ger Jane Austen nio år senare ett berömt uttryck för sin ironi över denna företeelse, ett textparti som både Manwaring och Hussey uppmärksammar.¹³⁹ Den kvinnliga huvudpersonen promenerar i naturen med ett par vänner, som båda har tillägnat sig tidens mode. Hon lyssnar till deras samtal:

They were viewing the country with the eyes of persons accustomed to drawing; and deciding on its capability of being formed into pictures with all the eagerness of real taste / . . . / It seemed as if a good view were no longer to be taken from the top of a high hill, and that a clear blue sky was no longer a proof of a fine day / . . . / A lecture on the picturesque immediately followed, in which his instructions were so clear that she soon began to see beauty in every thing admired by him; and her attention was so earnest that he became perfectly satisfied of her having a great deal of natural taste. He talked of foregrounds, distances, and second distances; side-screens and perspectives; lights and shades;—and Catherine was so hopeful a scholar, that when they gained the top of Beechen Cliff, she voluntarily rejected the whole city of Bath, as unworthy to make part of a landscape.¹⁴⁰

Medan de engelska författarna blir utsatta för engelsk ironi kring sekelskiftet, blir Brockes och hans föfattarkolleger Christian Ewald von Kleist och Albrecht von Haller flera år tidigare angripna med stort allvar från tyskt håll. Lessings debattskrift *Laokoon*, som utkom 1766, anses av forskningen inte så mycket som en kritik av den engelska neoklassiska diktningen som en uppgörelse med den beskrivande diktningen på det tyskspråkiga området.¹⁴¹ Detta

hindrade emellertid inte att Lessings bok fick betydelse även i England och effektivt bidrog till att där framkalla den negativa inhemska reaktionen på 1700-talets pittoreska diktning.

Verklighetsskildring i ram

Jag har tidigare framhållit att den ikoniska projiceringen kan ge uttryck för verklighetsupplevelser, som präglas av en avskärmande attityd till omvärlden. Detta gäller i viss grad 1700-talets "picturesque viewing". "The very idea of landscape implies separation and observation", skriver Raymond Williams.¹⁴² I den mån man i den engelska parken strävade efter att kamouflera spår av de lägre klassernas närvaro i landskapet, kan man tala om en form av verklighetsflykt. Men samtidigt finns det anledning att betrakta tidens ikoniska projicering på landskapet som ett steg *mot* verkligheten. I *Spectator* nr 414 skriver Addison att när han fascineras av bilden i camera obscura, är det på grund av "its near resemblance to nature".¹⁴³

När landskapet blir det centrala motivet i Claude Lorrains måleri, innebär detta ett radikalt brott med den härskande motivhierarkins dekorum, ett brott som för övrigt i ännu högre grad äger rum i samtidens avmytologiserade holländska landskapsmåleri.¹⁴⁴ Det radikala som inträffar i den topografiska poesin under 1700-talets första del är att författaren börjar betrakta landskapet i dess egenskap av landskap och inte bara som en kuliss för mytologiska situationer. Det är emellertid ett normbundet landskap det är fråga om, en synnerligen regisserad verklighet knuten till dukar av Claude Lorrain och Salvator Rosa, en förädling av verkligheten som ligger nära det ideal Charles Batteaux i mitten av seklet skulle förfäktat under beteckningen "le beau vrai". 1700-talets landskapsdikt visar således inte fram ett i modern mening realistiskt uppfattat landskap, men trots detta är dess "paysage composé" med sitt brott mot motivhierarkin en förutsättning för nästa sekels erövring av realismen.

Claude-spegeln och Claude-glasets fysiska ram hade här en central funktion. Ramen ingick inte bara som ett viktigt element i den ikoniska projiceringen, den blev också ett medel till att koncentrera och fokusera det utvalda landskapspartiet, så som man gör när man förstärker ett synintryck genom att betrakta objekten genom den kupade handen. I sin diskussion av det han kallar "Rahmenschau" skriver August Langen: "Die Absonderung und Einrahmung des Erkenntnisobjektes, sein Herausheben aus der Fülle der in den Gesichtskreis fallenden Dinge, ist die erste entscheidende Eigenschaft des Prinzips der Bildschau. Erst der Rahmen ermöglicht die Deutlichkeit der Aufnahme."¹⁴⁵ Längre fram i sin bok citerar Langen ur Brockes dikt "Bewährtes Mittel für die Augen", ett citat som också är relevant i detta sammanhang:

Man darf nur bloß von unsern Händen die eine Hand zusammenfallen,
Und sie vors Auge, in der Form von einem Perspective, halten;
So wird sich, durch die kleine Öffnung, von den dadurch gesehenen Sachen
Ein Theil der allgemeinen Landschaft, zu einer eignen Landschaft machen,
Von welcher, wenn man mahlen könnte, ein' eigne nette Schilderey
Zu zeichnen und zu mahlen wäre. Man darf sie nur ein wenig drehen;
So wird man alsbald eine neue, von ganz verschiedner Schönheit, sehen.¹⁴⁶

Langen behandlar enbart tysk diktning. Annars skulle han i detta sammanhang också kunnat citera den unge Samuel Taylor Coleridge, som på en vandring 1794 upptäcker att brovalvet ger en effektiv ram kring en utsikt:

Three miles from Denbigh /. . ./ is a fine Bridge with one Arch—of great grandeur—stand at a little distance, and through it you see the woods waving on the Hill-bank of the River in a most lovely point of view. A beautiful prospect is always more picturesque, when seen at some little distance thro' an Arch. I have frequently thought of Mich. Taylor's way of viewing a Landscape by putting his head between his thighs.¹⁴⁷

Den vandrare på "picturesque touring", som var en rutinerad landskapsbetraktare, skulle emellertid själv kunna isolera "bilder" utan hjälp av en fysisk ram. Det var en del av betraktandets konst. Den imaginära ramen ligger i själva perceptionen av synfältet och blir vad Barbier kallar "frame of mind".¹⁴⁸

I sin dagbok från 1801 skriver Dorothy Wordsworth om ett träd "which overshadowed the gate beside that cottage at turning of the hill", att det "used to make a frame for Loughrigg Tarn and Windermere". I samma dagbok skriver hon ett år senare om en färd hon gjorde tillsammans med sin bror och Coleridge: "We had some beautiful distant views, one in particular, down the road, through a vista of over-arching trees."¹⁴⁹

Detta sätt att betrakta landskapet var som tidigare påpekats mycket vanligt under 1700-talet. Tidens topografiska dikt är därför inte beroende av att poängtera en fysisk ram för att kunna förmedla till läsaren ett intryck av en sådan. Föreställningen om en bildram var integrerad i läsarens förväntningshorisont. En imaginär ram var inbegripen i skildringen av landskapssektorns slutna form, lövträdens flankerande placering, förgrundens mörka kolorit osv.

1700-talets topografiska dikt skildrar inte gärna landskapspartier sedda genom en konkret fysisk ram. Beträktaren står hellre under bar himmel än han står bakom fönstret eller i dörröppningen. Men naturligtvis finns det undantag. Vandraren är tidvis beroende av sin vagn och genom vagnens fönster kan han betrakta det landskap han färdas igenom. Så är fallet i Brockes dikt "Die Reise", som i ett annat sammanhang citeras i Langens bok:

Das Kutschen-Fenster stellet mir
Stets eine neue Schilderey,
Von einer stets erneuten Landschaft, für.
Es giebt des Fensters vordrer Theil
Mir eben so viel Gegenwürff' in Eil,
Als mir das hintre raubt.¹⁵⁰

Först i texter från senare delen av 1800-talet tycks fönsterkarmen i större utsträckning få funktionen av ram kring ikoniska projiceringar i litterär text.

3. Perioden cirka 1800—1870

Tradition och förnyelse

I debatten om konstarternas interrelationer markerar man gärna ett vägskej omkring 1770. Tiden före 1770 ses som en period där litteraturen är starkt påverkad av bildkonsten, medan tiden efter 1770 präglas av en litterär orientering mot tonkonsten. Den debatt om tidens och rummets konstarter, som inleds med Lessings *Laokoon* (1766) och Herders *Kritischen Wäldchen* (1769), banar väg för en ny doktrin: *ut pictura poesis* avlöses av *ut musica poesis*.¹⁵¹

Laokoon-debatten skärpte medvetandet om de fundamentala olikheterna mellan tidens och rummets konstarter, mellan det som man på den tiden uppfattade som dynamisk och statisk form. Denna debatt utgjorde emellertid bara ett led i en större process, en process som kulminerade med bland annat Coleridges och Wordsworths diktsamling *Lyrical Ballads* 1798.

När musiken övertar bildkonstens normbärande funktion, är det därför att man anser att musiken i högre grad än bildkonsten förmår uttrycka människans känsloliv.¹⁵² Författarens intresse vänds från den yttre statiska synbilden till den inre dynamiska föreställningsbilden, från det visuellt extroverta till det visionärt introverta. I denna debatt, som föder en ny syn på den litterära texten, talar man mindre om intryck men desto mer om uttryck. I sin dikt "Elegiac Stanzas suggested by a Picture of Peele Castle" jämför Wordsworth en landskapsmålning av Beaumont med den han själv skulle ha målat av samma motiv, om han hade varit målare:

Ah! then, if mine had been the Painter's hand,
To express what then I saw; and add the gleam,
The light that never was, on sea or land,
The consecration, and the Poet's dream;¹⁵³

Wordsworth skulle inte enbart ha återgivit det konkret synbara utan också sina minnen, drömmar och visioner. Han menar att författaren av pittoreska beskrivningar liksom samtidsmålaren på grund av ett totalt beroende av den visuella verklighetsperceptionen reducerar den komplexa upplevelsen av landskapet. I stället för att enbart avspeglas bör objektvärlden omskapas i diktarens kreativa fantasi, den bör ge "Flash upon the inward Eye". Wordsworth, liksom även Coleridge, hävdar dessutom att den pittoreska dikten bygger upp statiska tablåer av en verklighet, som till hela sin karaktär är dynamisk.¹⁵⁴ Själv skriver Coleridge, vilket bland andra Hagstrum har påpekat, en poesi som alltid framstår som pulserande och fluktuerande.¹⁵⁵ Även när han i "The Rime of the Ancient Mariner" liknar båtfärden över ett oföränderligt havslandskap vid en statisk målning, är detta ett undantag som snarare förstärker dynamiken:

Day after day, day after day,
We stuck, ne breath ne motion,
As idle as a painted Ship
Upon a painted Ocean.¹⁵⁶

Abrams' bok *The Mirror and the Lamp* från 1953 är en av de mest kända studier som poängterar 1800-talets växling från det statiska till det dynamiska,

från litteraturens visuella kod till dess musikaliska.¹⁵⁷ I sin artikel ”’Ut pictura Poesis’: The Nineteenth-Century Aftermath” från 1969 hävdar emellertid Roy Park att det finns en klar kontinuitet mellan 1700- och 1800-talet när det gäller litteraturens relation till bildkonsten: ”The practice of comparing the two arts was too widespread in the previous century to vanish altogether without trace in the nineteenth.”¹⁵⁸ Roy Park koncentrerar sin uppmärksamhet på frekvensen i litteraturskribenternas tendens att jämföra de båda konstarterna. Det är emellertid uppenbart så, att denna kontinuitet även gäller själva den litterära texten. Detta visar sig inte bara i det stora antalet litterära bildkonsttolkningar under första delen av 1800-talet utan också i det förhållandet, att den ikoniska projiceringen fortsätter att spela en roll i författarens beskrivning av den yttre visualiserbara objektvärlden.

Ett exempel på denna kontinuitet är Walter Scotts roman *Waverly* (1814). I studien *The Picturesque in Action. Studien zur zeitgenössischen Rezeptionsgeschichte der Waverly Novels* Sir Walter Scotts visar Horst Tippkötter att Scotts roman är förankrad i det sena 1700-talets idéer om det pittoreska, och att man måste ta dessa idéer som utgångspunkt för att kunna fånga samtidens läsning av romanen. *Waverly* är enligt Tippkötter uppbyggd med en pittoresk grundstruktur: ”Wo immer es geboten und möglich erscheint, konzipiert der Autor seinen Roman als eine Kette statischer oder dramatisch bewegter Bilder”, bilder som ofta ges rembrandtska ljuseffekter, dvs ljuseffekter som ju likaledes hör hemma i det sena 1700-talets pittoreska ideal. Dessa ikoniska scener förmedlas till läsaren via en passiv romanfigur, som inte deltar eller griper in i handlingen. Han uppträder ”als Optik fungierenden Figur”, som observerar allt på ett visst avstånd, en distans ”die auch ästhetisch notwendig ist, die Möglichkeit gibt, die pittoresken Reize seines Gegenstands (contrast variety) wahrzunehmen”. Framställningen är perspektiviskt bunden till honom, han utgör ”en vandrande blickpunkt” i den episka processen.¹⁵⁹

Det Tippkötter pekar på här är faktorer som jag i det föregående har framhållit som viktiga i den litterära textens transformation av ikoniska projiceringsringar: en mer eller mindre passiv betraktare står i en för honom eller henne mer eller mindre främmande miljö och projicerar på basis av estetisk distanse-ring bildstrukturer på sin visuella omgivning.

William Wordsworth hade inte mycket till övers för Scott, som han närmast fann smaklös i försöken att placera allt inför läsarnas ögon.¹⁶⁰ Samuel Taylor Coleridge framhöll däremot Scott för hans ”Rubens like power of painting motion”.¹⁶¹ I *Waverly* möts 1700-talets idéer om det pittoreska och det sena 1700-talets idéer om det dynamiska. Självp kallar Scott sin metod ”the picturesque in action”.¹⁶²

Att man trots Laokoon-debatten kan tala om en kontinuitet mellan 1700-talet och 1800-talet, när det gäller litterär transformation av ikoniska projiceringsringar, har antagligen flera orsaker. Jean Hagstrum har i sin undersökning av ut pictura poesis-problemet från antiken till 1700-talet pekat på den inomlitterära traditionen som en viktig faktor. Ut pictura poesis-traditionen bär med sig en uppsättning kriterier för bildbeskrivning, som övertas av nya generationer författare, utan att dessa författare nödvändigtvis behöver ha kännedom om eller intresse för bildkonst. Ut pictura poesis-traditionen kan således överleva litterära perioder av mer eller mindre ”ikonoklastisk” karaktär.¹⁶³

En annan orsak kan man finna i scenkonsten. I sin "Essai de la poésie dramatique" (1758) skriver Denis Diderot att teaterscenen bör byggas upp på samma sätt som målaren strukturerar sin duk. Åskådaren bör uppleva teatern som en serie bilder.¹⁶⁴ Diderots tanke realiseras i 1800-talets melodrama. Denna teaterform, som Karl Friedrich Schinkel kallade "eine lebendige Bildergalerie"¹⁶⁵, var en tablåteater med tio-tolv växlande scenografiska bilder med pantomimiska grupperingar av skådespelare. Samtidigt utvecklas i Europa scenformer som enbart presenterar scenografiska bilder med perspektiviskt illusionistiska effekter och med frånvaro av skådespelare eller handling, den så kallade panorama- och dioramateatern.¹⁶⁶ I detta sammanhang bör man åter nämna de så kallade tableaux vivants, som introducerades av Goethe i hans roman *Wahlverwandtschaften* (1809) och som blev ett populärt inslag i sällskapslivet under första hälften av 1800-talet.¹⁶⁷ Det är således högst rimligt att anta att tidens scenformer har haft ett visst inflytande på den litterära textens ikoniska projiceringar.¹⁶⁸

En tredje orsak ligger naturligtvis i bildkonsten själv. Att musiken får ett ökat inflytande på den litterära texten betyder knappast att bildkonstens betydelse reduceras i motsvarande grad. Alla konstarter ansågs som viktiga, vilket dokumenteras i tidens strävanden mot allkonstverket. I *Die Lehrlinge zu Sais* poängterar Novalis att bildkonsten liksom musiken utgör en outtömlig lärdomskälla för diktaren.¹⁶⁹ Bara förhållandet att ett påfallande stort antal av 1800-talets författare är aktiva bildkonstnärer talar sitt tydliga språk om de visuella konstarternas betydelse under detta sekel.¹⁷⁰

Upplevelsen av visualiserbar verklighet anses inte nu som under tidigt 1700-tal bara som en avspeglning av objektvärlden på näthinnan, utan den utgör ett möte mellan perception och kreativ fantasi. Målningen "unternimmt ja nicht die Gegenstände abzubilden wie sie sind, sondern wie sie erscheinen", skriver August Wilhelm och Caroline Schlegel i "Die Gemählde. Gespräch".¹⁷¹ Målaren är inte bara avbildande, han är även omformande och nyskapande. I dikten "Tintern Abbey" skriver Wordsworth att "all the mighty world / Of eye and ear" är något som dessa "half create".¹⁷² Denna tanke, som har sina rötter i förromantikens texter av bland andra Young och Gilpin, blir central i 1800-talets romantiska tankevärld.¹⁷³ Bildkonstnären har förmågan inte bara att fånga det vackra i flykten utan också att skåda det andra har svårt att se. Enligt Novalis är målarens konst primärt konsten att betrakta. Även utan sina penslar och sin palett skapar han bilder. Han "malt eigentlich mit dem Auge. Seine Kunst ist die Kunst, regelmäÙig und schön zu sehn. Sehn ist hier ganz aktiv, durchaus bildende Tätigkeit". Den färdiga målningen är "nur seine Chiffer, sein Ausdruck, sein Werkzeug der Reproduktion".¹⁷⁴ För Novalis är detta en förmåga som endast bildkonstnären besitter, men för Herder och makarna Schlegel är det en förmåga som även andra kan tillägna sig. Bildkonstnären lär oss konsten att betrakta.¹⁷⁶

Ett uttryck för detta finner man i E T A Hoffmanns novell "Des Vetters Eckfenster" från 1822.¹⁷⁷ En författare får besök av sin vän och leder denne fram till ett av sina fönster som vetter mot ett marknadstorg. Författaren, som är bunden vid sin bostad på grund av svaga ben, tillbringar mycket av sin tid vid fönstret: "dies Fenster ist mein Trost, hier ist mir das bunte Leben aufs neue aufgegangen, und ich fühle mich befreundet mit seinem niemals rasten-

den Treiben.”¹⁷⁸ Fönstret är emellertid inte bara en kontaktyta mot verkligheten. Samtidigt som författaren betraktar det ständigt varierande folklivet med skärpa och med blick för detaljerna, upplever han scenerierna på estetiserande distans. Han har lärt sig att se med målarens blick och han vill gärna förmedla denna förmåga till sin vän:

Hoho, mein Freund, mir entwickelt sich daraus die mannigfachste Szenerie des bürgerlichen Lebens, und mein Geist, ein wackerer Callot oder moderner Chodowiecki, entwirft eine Skizze nach der andern, deren Umrisse oft keck genug sind. Auf, Vetter! Ich will sehen, ob ich dir nicht wenigstens die Primizien der Kunst, zu schauen, beibringen kann.¹⁷⁹

Han visar att ”diese Gruppe, die sich soeben bildet, wäre würdig, von dem Crayon eines Hogarth verewigt zu werden” och att en försäljares föremål som ligger utbredda på torget ”einen wahren Orbis pictus bildet”.¹⁸⁰ Han påpekar för sin vän: ”Das Fixieren des Blicks erzeugt das deutliche Schauen”¹⁸¹, och längre fram visar den besökande vännen att han har fattat poängen:

Indem ich den ganzen Markt überschaue, bemerke ich, daß die Mehlwagen dort, über welche Tücher wie Zelte aufgespannt sind, deshalb einen malerischen Anblick gewähren, weil sie dem Auge ein Stützpunkt sind, um den sich die bunte Masse zu deutlichen Gruppen bildet.¹⁸²

Betraktaren innanför fönstret ger här en pregnant definition av sitt nya sätt att percipiera i måleriska helheter. Hoffmanns novell handlar inte i första hand om en ensam mans behov av livskontakt, utan om en konstnärs attityd och hållning till verkligheten, om den estetiserande distansering som så ofta är en nödvändig förutsättning för ett kreativt arbete vid skrivbordet och vid stafflit.

37 år senare skriver Henrik Ibsen en dikt som tar upp samma problem, men som samtidigt lägger tyngdpunkten vid dess etiska aspekter. Det är dikten ”Paa Vidderne” från åren 1859–60. En ung man lämnar sin mors hus och beger sig upp mot fjällvidden. Högt ovanför dalen blir han vittne till att hans barndomshem brinner ner och att hans egen mor blir offer för elden. Medan han står och stirrar ner i dalen, dyker en främmande vandrare upp vid hans sida och talar till honom:

Han talte så klogt i al min nød,
at fast mig voldtes en gysning;
han viste, hvor virksomt luens glød
over i månens strejflys flød
til en sammensat natbelysning.

Han kikked gennem den hule hånd
til vinding for perspektivet!¹⁸³

Den främmande demonstrerar en distanserande hållning till och en estetiserande perception av tragedin nere i dalen. Han projicerar genom den kupade handens ram bildkonstens clair-obscur på synfältet, som framträder som vackert och storslaget. Den unge vandraren kan inte annat än instämma:

over vidden jeg bar min kvides vægt,--
men det kan ikke nægtes, der var effekt
i den dobbelte natbelysning!¹⁸⁴

Det dualistiska i denna perception problematiserar en speciell aspekt hos konstnärskapet. I sin bok *Den ensamme. En motivstudie i det moderna genombrottets litteratur* skriver Thure Stenström att "Paa Vidderne" handlar om

konstnärens nödvändighet att bringa livet och människorna på distans för att kunna "se" och skapa konst. Med en plågad och dubbeltydig ironi stannar Ibsen inför de moraliska komplikationer, som uppstår när diktaren med uppförande av all medmänsklighet väljer konstens ensamma väg, och han visar, vilken hårdning in i omänsklighet och iskyla den måste underkasta sig, som vill fullfölja sin konstnärliga kallelse.¹⁸⁵

Ibsens starka poängtering av detta problem pekar fram mot det sena 1800-talets och det kommande seklets litterära texter. Konstnärssproblematiken är emellertid, som Hoffmannexemplet visar, närvarande även under det tidiga 1800-talet, om än mer dämpad än hos Ibsen. Den ikoniska projiceringen i litterär form möter under denna tid kanske först och främst i texter, som tolkar betraktarens visuella upplevelser av det okända landskapet och den främmande miljön, det vill säga i den litterära landskapsskildringen och i den litterära genrebilden.

Den litterära landskapsskildringen

Termen "picturesque", som i 1700-talets England hade en rad olika betydelser¹⁸⁶, kommer efter Gilpin att mer motsvaras av vissa bestämda kvaliteter i landskapet, kvaliteter som gör det lämpligt som visualmotiv i landskapsmåleriet. Det pittoreska landskapet skulle nu vara omväxlande, sammansatt av både idylliska och dramatiska, både claudeska och salvatorska partier i ett rikt spel av ljus och skugga. När Goethe 1778 illuminerar en park i Weimar, så att den ter sig som en serie målningar i rembrandtsk clair-obscur, är det antagligen ett utslag av samma pittoreska ideal.¹⁸⁷ Detta ideal, realiserat i den engelska parken, övertogs — liksom beundran för Claude Lorrain och Salvator Rosa — av nästa sekel. Det är i stor utsträckning med förankring i denna kod som författaren under 1800-talets första del bygger upp sina landskapsbeskrivningar.

Under sin första italienresa 1786 försöker Goethe någonstans i Norditalien påvisa och förklara för en grupp människor ur lokalbefolkningen de måleriska kvaliteterna hos deras gamla fästning. Åhörarna förstår honom inte, och Goethe kommenterar detta i sin bok *Italienische Reise* (1816—17): "Ihren sei freilich nicht zu verargen, daß sie an diesem von Jugend auf gekannten Gebäude nicht so viele malerische Schönheiten als ich entdecken könnten."¹⁸⁸ Goethe menar alltså att han som främling har större möjligheter till en estetisk distansering och därmed till en bildmässig upplevelse av synfältet än lokalbefolkningen, som känner en självklar förankring i den aktuella landskapsscenen. Goethe kan i sin perception anknyta till koder som är stängda för dem. Gunnar Berfelt berör detta förhållande i sin bok *Skönt. Om begreppet "estetisk"*. Han skriver:

Inför obekanta företeelser mobiliseras extra energi för att utröna vad det är. Vi tvingas att beakta objektets beskaffenhet i långt högre grad än inför sådant som

utnyttjas eller passeras i mer eller mindre rutinmässiga sammanhang. Denna uppmärksamhet beskriver vad vi kallat ett estetiskt förhållningssätt; det estetiska beaktandet är, på identifikationsnivå, mera utpräglat inför obekanta objekt, även om förtrogenhet medger en stegring av möjligheterna till extensivt och därmed intensivt beaktande.¹⁸⁹

Italienresan blir för Goethe en ögonens färd, en kontinuerlig övning i konsten att betrakta. Han har, som tidigare nämnts, sällskap med målaren Wilhelm Tischbein, ”der so einen herrlichen Blick in Natur als Kunst hat”¹⁹⁰, och senare också med den unge bildkonstnären Christoph Heinrich Kniep. Goethe säger om sig själv och Kniep att de ”die Welt mit malerischen Augen betrachteten”.¹⁹¹ Tillsammans med Kniep upptäcker han det italienska Claude-landskapet¹⁹² och utvecklar ytterligare den förmåga till ikonisk projicering som han redan i sin barndom hade blivit medveten om. Jag har tidigare nämnt den upplevelse i skomakarverkstaden i Dresden som han skriver om i *Dichtung und Wahrheit*. I denna självbiografiska bok gör Goethe ytterligare en kommentar till sin projiceringsförmåga:

Das Auge war von allen anderen das Organ, womit ich die Welt faßte. Ich hatte von Kindheit auf zwischen Malern gelebt, und mich gewöhnt, die Gegenstände wie sie in Bezug auf die Kunst anzusehen. Jetzt, da ich mir selbst und der Einsamkeit überlassen war, trat diese Gabe, halb natürlich, halb erworben, hervor; wo ich hinsah, erblickte ich ein Bild.¹⁹³

Ett tydligt exempel på denna förmåga till ikonisk projicering hos Goethe finner man i början av *Italianische Reise*:

Als ich bei hohem Sonnenschein durch die Lagunen fuhr und auf den Gondelrändern die Gondoliere, leicht schwebend, buntbekleidet, rudern, betrachtete, wie sie auf der hellgrünen Fläche sich in der blauen Luft zeichneten, so sah ich das beste, frischeste Bild der venezianischen Shule, Der Sonnenschein hob die Lokalfarben blendend hervor, und die Schattenseiten waren so licht, daß sie verhältnismäßig wieder zu Lichtern hätten dienen können. Ein Gleiches galt von den Widerscheinen des meergrünen Wassers. Alles war hell in hell gemalt, so daß die schäumende Welle und die Blitzlichter darauf nötig waren, um das Tüpfchen aufs i zu setzen. Tizian und Paolo hatten diese Klarheit im höchsten Grade.¹⁹⁴

Ett halvt år senare omtalar Goethe en park i Palermo som den vackraste platsen i världen: ”Man sah keine Natur mehr, sondern nur Bilder, wie sie der künstlichste Maler durch Lasieren auseinander gestuft hätte.”¹⁹⁵

I *Italianische Reise* befinner sig betraktaren under bar himmel i det landskap han iakttar. I romanen *Wahlverwandtschaften* (1809) framställer Goethe betraktaren och hans landskap på ett annat sätt. Baron Edward har låtit anlägga en engelsk park på sin stora egendom med bland annat ett litet lusthus (Mooshütte) på en höjd, varifrån man har en vacker utsikt över parken med grevens slott i bakgrunden. Edward möter baronessan vid lusthuset:

An der Thüre empfing Charlotte ihren Gemahl und ließ ihn dergestalt niedersitzen, daß er durch Tür und Fenster die verschiedenen Bilder, welche die Landschaft gleichsam im Rahmen zeigten, auf einen Blick übersehen konnte.¹⁹⁶

Betraktaren står inte ute i landskapet, utan inne under tak. Han upplever de topografiska omgivningarna så som de framträder sedda genom fönstret och

den öppna dörren. Dörr- och fönsterkarmarna begränsar synfältet och blir analoga med tavelramen. Medan synbilden i *Italianische Reise* i regel skildras detaljerat, är den inramade utsikten från lusthuset i *Wahlverwandtschaften* nästan anonym för läsaren. Det viktiga här är inte själva landskapsbilden, utan relationen mellan betraktaren och hans ikoniskt projicerade bild. En liknande framställning lyfts fram i Schmoll gen. Eisenwerths förutnämnda arbete "Fensterbilder". Hos honom gäller det E T A Hoffmanns roman *Lebensansichten des Katers Murr* (1820—22):

„Lass uns“, sprach Hedwiga, „in die Fischerhütte treten. Die Abendsonne brennt entsetzlich, und drin ist die Aussicht nach dem Geierstein aus dem mittleren Fenster noch schöner als hier, da die Gegend dort nicht Panorama, sondern in gruppierter Ansicht, Wahrhaftes Bild erscheint.“¹⁹⁷

Citatet ur *Wahlverwandtschaften* visar med stor tydlighet att romantikens landskapsideal har en förankring i den engelska parken med dess växling mellan idyll och dramatik, ljus och mörker, Lorrain och Rosa. I nordisk romantisk diktning finner man samma ideal uttryckt i Johan Sebastian Welhavens dikt "En Tribut til Kunstforeningen" (*Digte* 1839):

Jeg saae engang et underdeiligt Billed:
en Park med rige Træ'r og Blomsterbed,
og fjernt bag Stammerne en Flod, der gled
med Vover, hvorpaa Aftenrøden spilled.
Den lune Baggrund røbede mig blot
en taaget Skov og Glimtet af et Slot.
/. . ./
I Stykkets Forgrund stod et stille Par
adskilt fra Vrimlen, bag de tætte Grene,
og Aftnens Lysning hvilte mild og klar
paa denne smukke, sværmeriske Scene.¹⁹⁸

Dikten skildrar inte en målning, utan ett landskap som genom projicering får karaktären av en målning. Ordet "stycke" var i äldre språkbruk en synonym till målning.¹⁹⁹ I dikten "Den första Kjærlighed" ur samma diktsamling skildrar Welhaven en grupp människor, som sitter "smukt placeret" i "en naturlig engelsk park". Gruppen uppfattas som ett element i en landskapsmålning:

Og de Skjønnes hvide Dragt,
med det røde Shawl omvunden,
blinkede saa smukt i Lunden
mod den mørkegrønne Pragt²⁰⁰

De två Welhaventexterna exemplifierar kontinuiteten mellan 1700-talet och 1800-talet beträffande det som engelsmännen kallade "picturesque beauty". Det är emellertid inte Poussins och Lorrains mytologiska gestalter eller Rosas "banditti", som befolkar landskapen i dessa Welhaventexter, utan människor ur det aristokratiska högre borgerskapet. Welhavens ikoniska projiceringar ligger här i linje med så kallade "konversationsstycken" i traditionen Watteau—Gainsborough²⁰¹, en tradition som för övrigt även George Eliot anknuter till några år senare. I hennes novell "Mr Gilfil's Love Story" (1857) sitter två kvinnor i gräset, "making two bright patches of red and white and

blue on the green background of the laurels and the lawn".²⁰² Eliot skriver vidare att om en engelsk Watteau hade varit närvarande, hade han kunnat måla "a charming picture". Därefter följer en beskrivning av det romantiska landskapet, en beskrivning som avslutas med följande ord: "on this lawn our two ladies, whose part in the landscape the painter, standing at a favorable point of view in the park, would represent with a few little dabs of red and white and blue."²⁰³

Hos Thomson och Brockes tycks diktaren stå i ett hopplöst konkurrensförhållande till Vår Herre. Författarna kopplar synupplevelsen av landskapet till toposformen *deus artifex* och uttrycker tvivel om diktarens förmåga att skildra landskapet i ord. Även om författaren under romantiken gärna ger uttryck åt en större självkänsla i så måtto — han framställs som "a second maker"²⁰⁴ — kan han också under denna epok formulera en skeptisk syn på ordets förmåga att fånga verkligheten. I Adam Oehlenschlägers dikt "Krogkleven" ur samlingen *Norgesreisen* (1834) står diktaren fångad i betraktandet av ett landskapsparti:

det skønne Ringerige
Man giennem denne Spalte seer,
Der danner, som en Ramme, Kant
Om Norges elskelige Billed,
Af Urnaturens Haand framstillet,
Før Kunstens Haand en Pensel fandt —²⁰⁵

Synfältet begränsas av en fjällklyfta, en klyfta som betraktaren upplever som analog med tavelramen. Samtidigt som han beskådar "Norges elskelige Billed" och med uttrycket "Urnaturens Haand" knyter denna bild till *deus artifex*, frågar han sig om han med sina verbala medel har förmåga att transformera bilden, "Att skildre denne stolte Scene". Hans svar är kategoriskt: "Jeg kan det ej". Han förmår inte tävla med Vår Herre, ej heller med målaren:

Nei! beed din *Dahl*, og lad ham male,
Hvad mægter ingen Digters Tale,
Den kongelige Klippevraa.²⁰⁶

Det tvivel om författarens förmåga att skildra de måleriska kvaliteterna i landskapet som Oehlenschläger visar i "Krogkleven" utvecklas i några tidiga dikter hos H C Andersen till ironi. Under avdelningen "Humoristiske Digte" i de *Samlede Digte* som H C Andersen gav ut 1833 finner man dikten "Recension", där det ironiseras över samtidens ikoniska projiceringar på landskapet. H C Andersen uttrycker här en estetisk värdering av ett landskapsparti, som om det vore fråga om en målning. Liksom Gilpin ser han naturen som en genial men samtidigt mycket omogen och orutinerad bildkonstnär:

Vel rødmer Land of Hav ret smukt i Aftensolens Flamme,
Men ak, Maneren, mærker man, bestandig er den samme,
Original er Solen ei, hvad saa den er forresten;
Bestandig staar den op i Øst, og synker ned i Vesten.
Saa komme Nattens Stjerner frem, men man sig ret maa harme,
De skinne vel, men Alt er koldt, der er ei Liv, er Varme.
/. . . /

Høit skummer Bølgen, men for stærkt, den maa sig moderere —
— Det Hele røber vel Genie, men heller ikke mere!²⁰⁷

Samme ironi finder man også i afdelingen ”Genre-Malerier” i samlingen från 1833. Den första dikten, ”Introduktion”, anknyter till det lessingska problemet angående skillnaden mellan måleri och dikt:

En Forgrund med en Smule Grønt,
Et Træ — men det maa være kjønt —
En Luft, og saa er det forbi,
Saa har man strax et Malerie.
Men til et Digt? — Hvad skal der meer?
Her strax man et for Øiet seer!²⁰⁸

Varefter H C Andersen i den därefter följande dikten, ”Graat-Veir”, skildrar den totala orörligheten och passiviteten i ett landskap och en interiör:

Det gider ikke regne
/. . . /
Jeg selv sidder søvnig med Benene paatvers,
Jeg gider ikke læse i mine egne Vers!²⁰⁹

H C Andersen drar här den yttersta och samtidigt den högst ironiska konsekvensen av den lessingska synen på bildkonstens statiska och ordkonstens dynamiska grundprincip: vill diktaren fånga det måleriska, tvingas han hejda tidsflödet i den verklighet han vill förmedla. I första strofen av dikten ”Veirmøllen paa Bakken” stannar vandraren upp för att inte förstöra den ”målning” han har framför sig:

Forgrunden maae vi blive ved.
Der er lidt høit paa dette Sted;
Veirmøllen, som vi skal forbi,
Gjør, at vi faae et Malerie.²¹⁰

Utsikten tillfredsställer målarens krav beträffande en korrekt komposition; de riktiga elementen är insatta på de riktiga ställena i landskapspartiet: ”vi faae et Malerie”. I dikten ”Bjerg-Situation i Harzen” tycks H C Andersen ytterligare ironisera över det lessingska problemet angående målningens statiska och den litterära textens dynamiska karaktär. Dikten beskriver hur författaren betraktar den dynamiska verkligheten och omskapar den till en statisk ”bild” enligt målarens arbetssätt:

Du stolte Fjeld, hvor barsk Du truer der,
Jeg sætter Dig dog ind i Verset her;
Du lille Flod, som bruser vildt afsted,
Hvor stærk Du løber, tager jeg Dig med;
/. . . /
Alt lyder mig, hvorpaa jeg Blikket fæster;
En Digter er en farlig Hexemester!

Diktaren får syn på en flicka som står med ryggen mot honom. Han vill gärna ha henne med i sin ”bild”, men helst bör hon placeras en face. Flickan står emellertid orörlig:

Hun trodser! Vel — hun skal dog ind i Digtet!
Som der hun staaer, jeg hende tage vil,
Nu skal hun staae og vende Ryggen til.

Därmed är ”målningen” färdig:

Her er det Hele: Lyset smukt med Skyggen,
Og Pigen, som nu altid sees paa Ryggen.²¹¹

Poeten i dikten ger avkall på ordkonstnärens självklara suveränitet när det gäller att regissera och levandegöra den värld han vill förmedla till sin läsare. Han arrangerar den så som den bäst skulle passa den konstnärliga intentionen. Han avbildar synfältet som han ser det, så som en verklighetstrogen bildkonstnär skulle ha gjort.

Man kan läsa texten inte bara som en ironisk kommentar till de ikoniska projiceringarna i tidens litterära texter utan också som en kommentar till de realistiska och verklighetsbeskrivande tendenserna inom tidens så kallade litterära genrebilder. Dessa diskuteras närmare i följande avsnitt.

Den litterära genrebilden

Samtidigt som Claude Lorrain, Nicolas Poussin och Salvator Rosa skapar sin bildvärld i 1600-talets Italien når den holländska bildkonsten sin guldålder, en guldålder som har sin ekonomiska bas i en ny samhällsstruktur med en ny kategori konstköpare. De holländska konstnärerna bryter radikalt med rådande dekorum. De skildrar samtiden konkret och sakligt utan att låta sig dikteras av antikiserande normer. Ett av deras centrala motiv är den så kallade genrebilden, som under de två följande seklen kommer att bli en viktig motivkategori inom bildkonsten.

Termen genrebild täcker ett brett och heterogent fält, vilket bekräftas i de stora variationer man finner i uppslagsböckernas definitioner av denna term. Genomgående i dessa definitioner är emellertid att genrebilden tolkar typiska scener ur allmogens vardagsliv, dvs ständigt återkommande situationer i de lägre samhällsskikten, såsom stilla sysslor i hemmet eller bullriga scener på krogen.

Uttrycket ”vardagsliv” väcker emellertid ett problem. Genremålarens tolkning är gärna präglad av den tilltänkte konstköparens kodförankringar. Konstköparen tillhör som oftast en högre social grupp än den där målaren hämtat sitt motiv. Genrebilden fångar därför inte allmogens liv sett med deras egna ögon, den fångar inte det individuella i deras dagliga problematik. Det är konstköparens schablonmässiga uppfattning av allmogemiljön som ligger till grund för genremåleriet. I *Encyclopedia of World Art* skriver Gordon Balily Washburn att genrebilden ”offers a scene of everyday life where human figures, treated as types, are anonymously depicted”.²¹² Detta innebär att målaren och konstköparen intar en distanserande hållning till den miljö och de gestalter som målningen ger en tolkning av. Man sätter inte in scenerna i ett förklarande socialt eller historiskt sammanhang. Genremålaren skildrar inte skeenden, utan tillstånd, framhåller Gerd Tolzien i *Kindler Malerei Lexikon*. Och i de fall där genremålaren faktiskt skildrar en handling,

dient diese nur dazu, die Menschen in Beziehung zueinander zu bringen und einen besonderen Zustand anschaulich zu machen. Seine Auffassungsweise ist geschichtlos, sie richtet sich nur auf den Augenblick ohne bezugnahme auf Gewesende und ohne Hinweis auf das Werdende.²¹³

I sin studie "Story Painters and Picture Writers" visar emellertid John Dixon Hunt med all rätt på genremåleriets anekdotiska karaktär. Genremålaren fångar i sin komposition både ett före och ett efter, han för samman det som har skett och det som kommer att ske "into the focus of a seen and visible moment of the present".²¹⁴

Tongivande teoretiker inom 1700-talets estetik som Reynolds, Félibien och Lessing avvisar det holländska genremåleriet, därför att det bryter mot "le beau idéal" och därför att det inte ger uttryck för en allmän moralistisk livssyn. Denna värdering av det holländska måleriet kommer att dominera europeisk konstdebatt långt in på 1800-talet.²¹⁵ Friedrich Schlegel ser dess genrebilder som ett utslag av vad han kallar "ein Zustand von elementarischer Auflösung der Kunst". Denna upplösning ledde, menar han, slutligen till att konsten "zur bloßen Technik herabgesunken und ihre ursprüngliche Idee ganz verloren gegangen war".²¹⁶ Trots teoretikernas kritiska hållning får genrebilden en stark genomslagskraft på 1700- och 1800-talen. Schlegels idéer om en from och värdeladdad bildkonst blir en av förutsättningarna för den tyska och den nordiska 1800-talskonstens genrebilder, så som dessa utvecklas bland annat i Rom och i Düsseldorf.

Handböcker talar gärna om düsseldorfmåleriets vardagsscener, men vardagen i form av feodala umbäranden får sällan plats inom guldramen. Det är festens glada och helgdagens fromma bönder man får se, människor i folkdräkter som är nöjda med sitt liv och sin lott. Det är ett måleri präglad av tidens exotiska och eskapistiska intresse. Bo Lindwall skriver i sin bok *Från rokokoko till impressionism*:

För de düsseldorfska beställarna liksom för deras målare var bondelivet lika exotiskt som beduiners eller lappars liv. Det pittoreska roade dem, men de kände inget behov av att sätta sig in i lantbefolkningens bistra verklighet med tungt arbete och svåra umbäranden; /. . ./ Konstnärerna förfälskade verkligheten /. . ./ utan att vara riktigt klara över bristen på äkthet och sanning. De levde på illusionen att de lyckats fånga folkets själ, då de skildrade bönderna med turistens småleende.²¹⁷

Dessa ord lämpar sig inte bara som förklaring av düsseldorfmåleriet. De ger en exakt karakteristik av 1800-talets genremåleri över huvud taget och dessutom av den litterära genrebilden under samma tid.²¹⁸

1828 gav den danske diktaren Christian Winther ut samlingen *Digte*, som bland annat innehåller en avdelning korta, berättande dikter. Dessa texter som dels är idylliska och smått humoristiska, dels melodramatiska, skildrar kärleken mellan kvinna och man i framför allt allmogemiljö. De framställer slutna sfärer utan förbindelse med ett levande samhälle. De är, skriver Oluf Friis i sin inledning till Winthers *Poetiske Skrifter*, "ligesom løftet ud af Livets store Sammenhæng", samtidigt som de också är "begrænset indad i det menneskelige og det psykologiske".²¹⁹

Denna avdelning i samlingen *Digte* gav Winther rubriken "Træsnit", en rubrik som forskningen har haft svårt att förklara. Den tyska romantikens

återupptäckt av Albrecht Dürer gjorde denne konstnär högaktuell under 1800-talet. Man har emellertid ansett en koppling mellan Dürers träsnitt och Winthers "Träsnit" som oegentlig. Därför har man vanligtvis nöjt sig med att återge Winthers egen förklaring, nämligen den att titeln "vil antyde, at det kun er Skizzer, noget ubetydeligt", att stroferna är "lige saa raae" som träsnitt och att beteckningen är ett "Beskedenhedsnavn".²²¹ Friis och Andreassen finner i sin danska litteraturhistoria rubriken "Träsnit" inadekvat. De menar att "Genrebilder, således som det landlege genrebillede udviklede sig i dansk malerkunst, havde været mere dækkende".²²¹

Att Winthers "Träsnit" är stadigt förankrade i den målade genrebilden råder det stor enighet om bland forskarna. Han har själv antytt en koppling till holländsk målarkonst.²²² Inte minst skulle man kunna se ett samband mellan dessa texter och det så kallade konversationsstycket i holländskt 1600-talsmåleri. Detta hindrar emellertid inte att benämningen "Träsnit" också kan vara fullt täckande. Bildkonstens populära verk var på 1800-talet liksom i dag mest kända genom reproduktioner. Konstverken kopierades och skars i bland annat den avancerade träsnittsteknik som kallas xylografi, en teknik som lämpade sig för tryck i stora serier, bland annat i massmedia.²²³ En av förutsättningarna för de målade genrebildernas breda popularitet på 1800-talet var att de kunde spridas med hjälp av xylografin. Kopplar man sålunda Winthers "Träsnit" till xylografitekniken, kan man ge den danske diktaren rätt: träsnittsversioner av målningar måste nödvändigtvis bli "raae" i förhållande till originalet i olja och därför kan han säga att "Träsnit" är ett "Beskedenhedsnavn".

Anknytningen till bildkonst i Winthers "Träsnit" ligger primärt i huvudrubrikens markeringsord, men också till en viss grad i texternas många anekdotiska scenerier med miljö och rekvisita som i stor utsträckning hämtats från bildkonstens genrebilder.

Winthers "Träsnit" blev mycket populära på 1800-talet. De kom i flera upplagor och blev antagligen en viktig förutsättning för den flod av litterära genrebilder som sköljde över Norden under 1800-talets första hälft med texter av bland andra Henrik Hertz och Andreas Munch. De litterära genrebildernas popularitet i tiden kan dokumenteras i diktantologin *Eet hundrede lyriske Digte af den danske Litteratur*, som Johan Ludvig Heiberg gav ut 1842. En av antologins avdelningar upptar bara litterära genrebilder och dess rubrik är kort och gott "Malerier".²²⁴

"Pictorialist poets breed pictorialist readers", framhåller Jean Hagstrum. Samtida läsare kan därför se "pictures in poetry" även där författaren ger honom "only the slightest visual hint".²²⁵ Hagstrum skriver detta om den neoklassiska dikten i England. Huruvida man kan hävda detsamma angående den litterära genrebilden i Norden under åren omkring 1830–40 är däremot en fråga, som inte kan besvaras utan närmare undersökning i en separat studie. Man kan kanske utgå från att Winthers läsare i allmänhet var mer förtroga med de målade genrebilderna i xylografiversion än med miljön i verklighetens bondbyar. Men samtidigt bör det påpekas att den nordiska litterära genrebilden inte bara skrevs i ett samhälle som hade andra sociala strukturer och andra läsartraditioner än 1700-talets England. Även de få markeringsord som används och som huvudsakligen läggs in i titeln — skiss, bild, målning — blir så

vanliga att det finns anledning att misstänka att de redan i samtiden i stor utsträckning hade förlorat sin alluderande förmåga.

Även om man talar om vissa texter inom den nordiska litteraturen omkring 1830—40 som genrebilder, kan man inte lika självklart tala om ikoniska projiceringar i dessa texter. Författarna bygger inte upp mer eller mindre statiska scener med fast blickpunkt, scener som med hjälp av markeringsord appellerar till läsarens bildtänkande. Billeskov Jansen kallar en dikt av Henrik Hertz för "et Genrebillede i Bevægelse", ett uttryck som ligger nära Scotts ord "picturesque in action".²²⁶ Denna karakteristik gäller egentligen för den nordiska litterära genrebilden överlag, även Winthers "Træsnit".

Det holländska genremåleriets inflytande på den allmänskulturella smaken under första delen av 1800-talet var naturligtvis inte begränsat till Norden. I England gjorde sig detta inflytande gällande i kanske högre grad än i något annat land. Inte minst på grund av George IV:s stora samling holländsk bildkonst blev genremåleriet relativt tidigt populärt hos den engelska allmänheten.²²⁷ Målare som David Wilkie, William Mulready och George Morland införde genremåleriet i engelsk bildkonst. Under den viktorianska epoken var det fast etablerat i engelskt kulturliv. Medelklassens ideologi fann i genren liksom i romanen en funktionell uttrycksform. Illustrationen blev nästan ett obligatorium i den viktorianska berättelsen.

I engelsk litteratur från denna tid är det framför allt George Eliot som har kopplats till det holländska genremåleriet. Eliot var en stor beundrare av detta måleri, vilket hon har gett ett berömt uttryck för i kapitel 17 i romanen *Adam Bede* (1859). Hugh Whitemeyer har ägnat George Eliot och genremåleriet ett helt kapitel i sin bok *George Eliot and the Visual Arts*, ett kapitel där han försöker påvisa hur genremåleriet har haft inflytande på författarinnans litterära texter.²²⁸ En sådan påverkan förekommer otvivelaktigt, inte minst i *Adam Bede*, men man kan knappast därför tala om en utpräglad förekomst av ikoniska projiceringar i Eliots verk. Med vissa undantag²²⁹ bygger hon inte upp scener som med hjälp av bildmässiga arrangemang och markeringsord inbjuder läsaren till en ikonisk läsning. Detta betyder emellertid inte att ikonisk projicering är lika litet representerad i den engelska litterära genrebilden som i den nordiska. I det följande kommer en text av Alfred Tennyson — en av George Eliots samtida författarkolleger — att tjäna som exempel just på en sådan förekomst.

1833—34 skrev Tennyson sin berättande dikt "The Gardener's Daughter; or, The Pictures". Sambandet mellan denna dikt och genremåleriet har påvisats av John Dixon Hunt i hans studie "Story Painters and Picture Writers: Tennyson's Idylls and Victorian Painting".²³⁰ Diktens jag är en målare som avbildar sin älskade. Hans vän och målarkollega beundrar bilden och säger att den är ett kärlekens verk: "'Tis not your work, but Love's. Love unperceived, / A more ideal Artist he than all."²³¹ Flickan uppmanar emellertid sina beundrare att titta närmare på trädgårdsmästarens dotter som inte bara är vacker. Hon är kärlekens mästerverk. De båda målarkollegerna uppsöker trädgårdsmästarens trädgård, där den ene upptäcker den vackra flickan och gör den andra uppmärksam på henne: "He cried, 'Look! Look!' Before he ceased I turn'd, / And, ere a star can wink, beheld her there."²³² Flickan står bland rosor i en portal, statisk och tidlös. Portalen blir som en ram kring en prerafa-

elitisk genremålning i rött, vitt, brunt, grönt och violett:

For up the porch there grew an Eastern rose,
That, flowering high, the last night's gale had caught,
And blown across the walk. One arm aloft—
Gown'd in pure white, that fitted to the shape—
Holding the bush, to fix it back, she stood.
A single stream of all her soft brown hair
Pour'd on one side: the shadow of the flowers
Stole all the golden gloss, and, wavering
Lovingly lower, trembled on her waist—
Ah, happy shade—and still went wavering down.
But, ere it touch'd a foot, that might have danced
The greensward into greener circles, dipt,
And mix'd with shadows of the common ground!
But the full day dwelt on her brows, and sunn'd
Her violet eyes, and all her Hebe-bloom,
And doubled his own warmth against her lips,
And on the bounteous wave of such a breast
As never pencil drew. Half light, half shade,
She stood, a sight to make an old man young.²³³

Förnekandet av målarens förmåga i näst sista raden förstärker just det måleriska i denna scen, som ses ur diktjagets synvinkel. Den ikoniska projiceringen framhävs såväl av den inramande portalen som av den inledande variationen på *deus artifex*. Hunt nämner ingenting av detta i sin nämnda studie.

Under första hälften av 1800-talet publiceras en speciell typ av genrebilder — inte minst i engelsk litteratur — där betraktaren projicerar bilder av ett helt annat slag än den idylliska scen Tennyson beskriver ovan. Detta kommer att behandlas närmare nedan.

Den pittoreska misären

Termen pittoresk får under första delen av 1800-talet en vidare betydelse än under föregående sekel. Det uppluckrade och oregelbundna som konstituerar Gilpins landskapsideal överförs nu till framställningen av människan och hennes miljö. Medan genremåleriet i 1600-talets Holland har en saklig karaktär och düsseldorfmåleriet kamouflerar verkligheten bakom folkloristiska kostymer och kulisser, exponerar det engelska genremåleriet ofta den sociala nöden på ett sådant sätt att det mera appellerar till betraktarens medkänsla än till hans sociala indignation. Det tillfredsställer konstköparens behov av att känna en till intet förpliktande sympati med människor som lider materiell nöd. Genren lockar fram medkänslan samtidigt som de konkreta sociala problemen bakom bildframställningen dämpas och avleds genom de estetiska kvaliteterna. Wylie Sypher har kallat denna genrebildtyp ett opium för medelklassen. De fattiga är "attractive at a distance—the distance of the daydream".²³⁴

I sin diskussion av det pittoreska i boken *Kunstgeschichtliche Grundbe-griffe* skriver Heinrich Wölfflin:

Man nennt den zerlupten Bettler eine malerische Figur, mit dem verwitterten Hut und den aufgebrochenen Schuhen, während die Stiefel und Hüte, die eben

aus dem Laden kommen, als unmalerisch gelten. Es fehlt ihnen das reiche, rieselnde Leben der Form, das dem Wellengekräusel vergleichbar ist, wenn ein Windhauch über die Wasserfläche streift.²³⁵

En sådan synupplevelse förutsätter att betraktaren blundar för tiggarens sociala misär och hans utsträckta hand. Tiggaren reduceras till bärare av estetiska kvaliteter. Detta kräver med andra ord en viss grad av eskapistisk hållning och estetiserande distansering. Det kräver en speciell kod, som aktiverar betraktarens kunskap om visualmotiv och visualstruktur. Det kräver en form av förväntan. I kapitlet "Schöne Fremde" i den omfattande studien *Das Prinzip Hoffnung* poängterar Ernst Bloch att

nichts ist in der Fremde exotisch als der Fremde selbst; doch dieser sieht als *bürgerlicher* Enthusiast zunächst gar nicht den Alltag der Fremde, am wenigsten will er das Elend in ihr sehen, das ihm den Wechsel auf Schönheit nicht einlöst; er sieht in der Fremde, mit oft heillosem Subjektivismus, sein persönlich mitgebrachtes Wunschbild von ihr.²³⁶

Dorothy Wordsworth, som på 1790-talet hade sökt pittoreska scener i det engelska landskapet, upptäcker plötsligt en dag år 1810 måleriska kvaliteter i en för henne välkänd fattig by:

I have several times, in the course of my travels, passed through Stamford, and used to think it a very ugly place; but, to my great surprise, whichever way I looked on Friday afternoon, I saw something to admire—an old house, a group of houses, the irregular line of a street, a church, or a spire; and it was a great satisfaction to me to be in this manner delighted with what I had passed over in my youth with indifference, perhaps even disgust.²³⁷

Dorothy Wordsworth har förmodligen tidigare värderat byn efter kriterier som social status, välbefinnande, hälsa och livskvalitet och därvid funnit den nedstämmande. Nu betraktar hon den plötsligt med förankring i en annan kod. Hon ser den med målarens ögon. Hon bortser från den sociala misären och koncentrerar sin uppmärksamhet på de kvaliteter som stämmer överens med tidens estetiska ideal. Hon projicerar bildkonstens normer på hus och gatupartier.

Att den ikoniska projiceringen på detta sätt blir ett medel för verklighetsflykt i det engelska samhället under första delen av 1800-talet är antagligen en konsekvens av den industriella revolutionen och den sociala och ekonomiska omvälvning som denna revolution medförde.²³⁸ Problemet berörs av Peter Conrad i hans bok *The Victorian Treasure-House*. Han skriver om tidens pittoreska ideal:

The hard prickly unpleasant facts of poverty and ugliness are here softened by being fondly resolved into a picture; it is as if the troubles and problems are coated with a layer of varnish which mellows them, distances them, transforms them into a Flemish idyll. The picturesque was a way, like sentimentality, of protectively putting a distance between oneself and the problematic object.²³⁹

Conrad belyser detta med Blanchard Jerrolds bok *London: A Pilgrimage*, ett verk som torde utgöra ett av de mest groteska exemplen på denna typ av ikonisk projicering i 1800-talets litteratur. I sin bok utbrister Jerrold hänryckt: "London an ugly place, indeed!" Tillsammans med sin illustratör, den be-

römde Gustave Doré, vandrar han genom storstadens gator och gränder och upplever där den sociala misären som fascinerande målningar: "We soon discovered that it abounded in delightful nooks and corners: in picturesque scenes and groups; in light and shade of the most attractive character." Jerrold och Doré söker det pittoreska och det typiska, framhåller Conrad, och detta befriar dem från att känna indignation och att ikläda sig rollen som domare. De omtolkar verkligheten, det pittoreska blir "a way of cheering oneself up by cultivating pleasant associations". Fattigdomen framställs som ädel och värdig, skriver Conrad. Den formas till rörande scener befolkade av förnöjsamma gestalter. "The ugliness and disarray compose themselves into a scene; art glazes and frames life, and makes it an object for self-possessed contemplation."²⁴⁰

Denna pittoreska syn på fattigdomen kom inte att stå oemotsagd i tiden. Jag har tidigare uppmärksammat Sir Uvedale Prices moraliska betänkligheter mot att man under slutet av 1700-talet tvingade bybor att omforma sina egna bostäder, så att miljöerna kom att stämma bättre överens med de pittoreska idealen. Det är inte överraskande att man även finner Charles Dickens bland kritikerna. Conrad citerar ett brev som Dickens skrev från Edinburgh: "I am sorry to remind you what fast friends picturesqueness and typhus often are."²⁴¹ John Ruskins indignation är välkänd. I sin bok *Modern Painters* skriver han att den som älskar genremålningar av denna typ

seems to go forth into the world in a temper as merciless as its rocks. All other men feel some regret at the sight of disorder and ruin. He alone delights in both; it matters not of what. Fallen cottage—desolate villa—deserted village—blasted heath—mouldering castle—to him /. . . / all are sights equally joyful. Poverty, and darkness, and guilt, bring in their several contributions to his treasury of pleasant thoughts. The shattered window, opening into black and ghastly rents of wall, the foul rag or straw wisp stopping them, the dangerous roof, decrepit floor and stair, ragged misery, or wasting age of the inhabitants,—all these conduce, each in due measure, to the fulness of his satisfaction.²⁴²

Ruskin säger i en not att han själv tidigare har varit fascinerad av det han kallar "the lower picturesqueness" i samtidens måleri, men att han en dag i Amiens upptäckte verkligheten bakom dessa målningar:

as I looked to-day at the unhealthy face and melancholy mien of the man in the boat pushing his load of peats along the ditch, and of the people, men as well as women, who sat spinning gloomily at the cottage doors, I could not help feeling how many suffering persons must pay for my picturesque subject and happy walk.²⁴³

Omkring 20 år före publiceringen av *Modern Painters* framträder i Danmark en författare, som ger en svidande kritik av samma fenomen. Hans namn är Hans Christian Andersen.

H C Andersen och Improvisatoren

Rom — målet för 1700-talets Grand Tour — förblev ett Mecka för europeiska bildkonstnärer långt in på 1800-talet. Det claudeska vanitaslandskapet var fortfarande attraktivt, samtidigt som man i och utanför staden hittade färgri-



C W Tischbein, *Neapolitansk fiskarflicka* (1816—18).

ka och fantasieggande folklivsmotiv, som kunde tillfredsställa tidens krav på eskapistiska genrebilder.²⁴⁴ Rom var konstdiskussionernas och konstgalleriernas stad. De författare, som i inte ringa antal också sökte sig till den eviga staden, blev lätt påverkade av målarens yrkesmässiga värdering av landskap och miljö, vilket Goethe hade fått erfara flera decennier tidigare. De nordiska författarna i Rom närmade sig således osökt den italienska verkligheten med målarens estetiska distansering utan att blockeras av befolkningens miserabla levnadsvillkor.

I sin bok *Drömmen om Italien* påpekar Bengt Lewan att vissa svenska författare i Rom

betraktade landskapet som innefattat i en ram, och då tillfälle gavs ersatte man den tänkta ramen med en verklig: Wachtmeister ser utsikten från Taormina genom ramen av den antika teaterns valvbågar och kolonner; Nyblom vandrar i

Villa Doria Pamfili och avnjuter genom bågarna i en akvedukt "små taflor, än med Soracte, än med S:t Peter till hufvudbild, medan rika oranger och väldiga aloer bilda förgrunden i den yppiga scenen".²⁴⁵

Den danske lyrikern Ludvig Bødtcher skriver 1837—38 till sin norske vän, målaren Thomas Fearnley, och uppmanar honom att komma ner till Italien, där motiven väntar honom:

Men, Hr. Kunstner, seer jeg ret?
Denne Fernis-Atmosphære,
Denne Pensel og Palet
Kan du foretrække, Kjære!
Den mest solforgyldte, rene
Yndigste Octoberscene!
/. . ./
Skynd Dig, kom, før Dagen holder!
Himlen som Ultramarin
Blaaner over Sang og Viin;²⁴⁶

Inte bara målarna utan även författarna upplever Italien som ett enda stort konstgalleri, liksom Goethe gjorde i slutet av föregående sekel: "Wie man geht und steht, zeigt sich ein landschaftliches Bild aller Art und Weise /. . ./ Man müsste mit tausend Griffeln schreiben, was soll hier eine Feder!"²⁴⁷ Atterbom upplever att allt "är ju här en enda gränslöst utbredd duk av omväxlande grupper och färger", medan H C Andersen utbrister: "Dèr alt er Maleri ved Maleri."²⁴⁸

H C Andersen besökte Italien för första gången under åren 1833—34. Hans dagbok från denna tid vittnar om vilket starkt intryck mötet med renässansens och manierismens italienska bildkonst gjorde på honom och med vilken nyfikenhet han odlade de nya kontakterna i Roms internationella konstnärsmiljö.²⁴⁹ "Han kom til at se italiensk Natur med italienske eller italienskpægede Kunstneres Øjne. Det var Kunsten, der salvede hans Øjne", skriver Bille-skov Jansen i en studie om H C Andersen och bildkonsten. "Det var i Italien, at H C Andersen lærte at se."²⁵⁰ Också detta kommer tydligt till uttryck på flera ställen i hans dagbok:

Vort Vindue gik ud til Havet. Solen gik ganske deiligt ned bag et Fyrtaarn den stod som et Skib paa Horizonten. Bjergene bleve blaa-graae, og underlige sønderrevne Skyer hang som Guldtakker paa Himmelen; Livorno var styg, kjedelig og skiden, men Himlen, Havet og de deilige Bjerge var en Ramme der gav Maleriet værd, med saadan en Indfatning kunde man nok faae Lyst at blive her nogen Tid. (6 oktober 1833)²⁵¹

Det är bland annat mot bakgrund av sådana upplevelser av konstgalleriet Italien, som H C Andersen skriver romanen *Improvisatoren* (1835).²⁵²

Medan huvudpersonen i Scotts *Waverly* är en passiv iakttagare till dramatiska händelser, är Antonio, berättarjaget i *Improvisatoren*, både iakttagare och deltagare. Romanen handlar om Antonios resor i Italien och om hans utveckling till skrivande författare. Som en fas i denna utveckling uppträder han som muntlig improvisatör. Han uttrycker ex tempore i text och toner tolkningar av givna ämnen. Det händer att ämnet är ett aktuellt synintryck, bland annat bildkonst (t ex s 313). Antonio har utvecklat en sensibilitet för bild-

konst, vilket inte minst är ett resultat av vänskapen med en dansk målare, som han kallar Federigo.

På sina resor upplever Antonio ständigt bildkonst, som han ingående beskriver sina reaktioner på (s 11ff, 53ff, 119f, 140ff). Hela 1800-talets galleri av populära bildkonstnärer passerar revy: Michelangelo, Rafael, Corregio, Rosa, Pinelli m fl. Oupphörligen konfronteras Antonio med landskap och människor, med dramatiska situationer och pittoreska miljöer, som ger honom associationer till den bildkonst han har lärt känna (s 7—10, 23, 31, 42, 99, 101, 113, 116). Av målaren Federigo lär sig Antonio att betrakta verkligheten med bildkonstnärens blick. Han ser på när Federigo gör en skiss av ett landskapsparti med en flock getter och en herdepojke i förgrunden. Federigo "gjorde mig opmærksom paa, hvor smukt Gederne stode grupperede". Antonio lär sig också se de måleriska kvaliteterna i herdepojkens orörliga gestalt: "hans lille, spidse Hat med Seilgarnsbaandet om, de forrevne Strømper og Sandaler, dertil den korte, brune Kappe, han havde kastet om sig, gav et male-risk Udseende" (s 172).²⁵³ Med tiden lär sig Antonio att bortse från störande element i den pittoreska "bilden", element som "forrevne Strømper og Sandaler" som kan bära bud om social misär. I början av romanen står han och betraktar en klunga torftiga hus tillsammans med en man från trakten. Han jämför följeslagarens attityd med den synupplevelse en målare skulle ha haft:

Maleren skizzerer den eensomt staaende Bue af en sønderbrudt Vandle-dning, Hyrden, som sidder ved Faareflokkene, og sætter saa den golde Tidsel til Forgrund, og Menneskene sige: det er et smukt Billede. Med hvilke ganske andre Følelser betragtede min Leder og jeg den store Flade. Det afsviede Græs, den usunde Sommerluft, der altid bringer Campagnebeboerne Feber og ondartet Sygdom, var den overveiende Skyggeside i hans Betragtninger; mig var det noget Nyt; jeg glædede mig dog ved de smukke Bjerger, som i forskjellige Variationer af Lilla omfavnede den ene Side af Sletten, de vilde Bøfler og den gule Tiber. (s 42)

Liksom i *Italienische Reise* (se ovan sidan 81) konstateras här att främlingen har lättare att uppleva ett synfält som pittoreskt än den som har det för ögonen varje dag. Citatet visar emellertid också med all tydlighet H C Andersens klarsynthet på ett område där samtidens målare var tämligen förblindade. Hans påpekande av denna blindhet inför sociala missförhållanden, som turisten ådagalägger, är som en upptakt till den hudflängande kritik mot denna typ av ikonisk projicering som John Ruskin skulle formulera ett par decennier senare. En förklaring till H C Andersens öppna blick kan vara hans proletära bakgrund och de förutsättningar för insikt som denna bakgrund gav honom.

På en resa tillsammans med Federigo får Antonio en nästan ohygglig demonstration av den estetiska distanseringen och den ikoniska projiceringens förskönande omvandling av en gräll verklighet. Vagnen närmar sig en fattig stad. Den danske målaren blir hänförd:

"Der ligger mit skidne Itri!" raabte han og pegede paa Byen foran os. "Du troer det neppe, Antonio! men jeg har i Norden, hvor Gaderne ere saa rene, saa regelmæssige og afmaalte, ret længtes efter en skiden italiensk By; den er saa karakteristisk, den er just Noget for en Maler. Disse snevre, smudsige Gader, graae, skidne Steenaltaner med Strømper og Underklokker paa, Vinduerne uden

Orden, eet oppe, eet nede, nogle store, andre smaa, her en Trappe fire til fem Alen op for att naae Døren, hvor Mutter sidder med sin Haandteen, og saa et Citrontræ med store, gule Frugter ud over Muren, ja det kan blive et Maleri! men disse cultiverede Gader, hvor Husene staae som Soldater, hvor Trapper og Karnapper beskæres, kan man aldrig faae Noget ud af.” (s 174)

Antonio och Federigo åker in i staden:

De fleste Stueetager vare uden Vinduer, i disses Sted en stor, bred Port, gennem hvilken man saae, som ned i en mørk Kjælder; overalt opfyldt med skidne Børn og Koner; Alle rakte Haanden frem for at tigge. / . . / Sorte Vægge saae jeg til begge Sider, Røgen banede sig Vei gennem de aabne Porte op ad de sodede Mure. ”Det er en deilig By”, sagde Federigo og klappede i Hænderne. (s 174)

I Federigos upplevelse av denna fattiga italienska stad ligger de måleriska kvaliteterna som en fernissa över de miserabla sociala realiteterna. Det hela upplevs av bildkonstnären som en serie vackra målningar i ram och inte som konkret, dystert verklighet bakom breda portar.

Mot slutet av romanen blir Antonio vittne till hur Vesuvius får ett dramatiskt utbrott. Han möter panikslagna människor på flykt. Han hör lokalbefolkningens skräckslagna rop och turisternas jubel. Själv är han turist och estet. Han har gått i god skola hos Federigo. Synfältet blir som en målning: ”Alt belyst af den røde Ild, var et Maleri, som ikke i sin Heelhed kan gjengives” (s 223).

En natt befinner Antonio sig på Colosseum. ”Aldrig är de resande mer bundna av konventionen än när de betraktar Colosseum i månsken”, skriver Bengt Lewan om romantikens Rom. Som exempel på sådana fasta konventioner nämner han skiftningarna mellan ljus och skugga i arkaderna samt de obligatoriska röda facklorna mot nattmörkret.²⁵⁴ Den förväntan som den tidens turister hade inför sitt Colosseumbesök var kodad i normativa krav, som antagligen hade en grundförutsättning i bildkonstens framställning av detta motiv, ett visualmotiv som var bland de mest populära och mest efterfrågade i tidens konstnärskretsar i Rom.²⁵⁵ Parallellen till vår egen tids normbildande och förväntningsskapande bilder i resebyråernas kataloger är slående. H C Andersens Antonio står i mörkret på Colosseum och betraktar scenen framför sig:

Sælsomme Slagskygger faldt i Maaneskinnet paa de høie Mure / . . / Oppe i den mellemste Søilegang gik Folk, sikkert Reisende, der sildigt i det smukke Maaneskin besaae denne mærkelige Ruin; en hvidklædt Dame var med i Selskabet. Endnu seer jeg tydeligt dette sælsomme Maleri; hvorledes de kom til Syne, forsvandt og atter viste sig mellem Colonnerne, belyste af Maaneskinnet og den røde Fakkell. Luften var saa uendelig mørkeblaa, og Krat og Buske saae ud som det sorteste Fløiel. (s 38)

Denna polykroma scen av vitt, rött, gult, blått och svart lever upp till det romantiska måleriets krav på clair-obscur och dramatiska konstellationer. Men samtidigt är det en scen av processuell karaktär, en scen som kan leda läsarens associationer inte bara till måleriet utan även till teaterscenen. Den ikoniska projiceringen av *attitude*-karaktär ligger över huvud taget nära teaterscenens dynamiska slutenhet.

Vissa gånger inramas det som Antonio betraktar inte av en pelargång som i

föregående textexempel, utan av en fönsterkarm. Han ser skuggorna av en kvinna och en man röra sig i ett fönster och bli orörliga i en omfamning: "Skyggerne bøiede sig mod hinanden i det halvdunkle Vindue, som forenedes de i et Kys" (s 58). Liksom diktjaget i Brockes dikt "Die Reise" betraktar landskapet genom "das Kutschen-Fenster", sitter Antonio på sin färd tillsammans med Federigo och iakttar folklivsscener genom vagnens fönster:

Glasvinduerne vare slaede ned / . . . / Federigo var henrykt over de maleriske Grupper, vi mødte. Koner med røde Skjorter, som de havde trukket op over Hovedet / . . . / En heel Familie red paa een Hest; Konen sad bag ved Manden, lagde sin Arm og sit Hoved paa hans Skulder og syntes at sove; Manden havde foran sig deres lille Dreng, der sad og legede med Pidsken; det var en Gruppe, som Pignelli har givet den i sine deilige Scener af Folkelivet. (s 180f)

Det kanske mest slående exemplet i *Improvvisatoren* på ikonisk projicering kringramad av en fönsterkarm finner man i sjunde kapitlets andra del. Medan Antonio i det förra textexemplet sitter i en mörk vagn och upplever det måleriska i en solbelyst fönsterutsikt, står han nattetid "skjult mellem de nedhængende Viinløv" (s 249) och ser in genom ett upplyst fönster. Han ser två små flickor med en äldre syster mellan sig, orörligt knäböjande framför ett krucifix: "Det var Madonna med to Engle, en levende Altertavle, som malet af Raphael, jeg saae for mig" (s 250). De målningar av Rafael som det här ligger närmast till hands att tänka på är hans många versioner av gruppen Madonnan, Jesusbarnet och Johannes Döparen som barn.²⁵⁶

Den ikoniska projicering som Antonio upplever i fönstrets rektangel har en statisk karaktär. Detta gäller för övrigt de flesta av de scener som Antonio tillskriver målerisk kvalitet. Medan projiceringarna i *Improvvisatoren* gärna framställs som statiska tablåer, är däremot dess skildringar av reell bildkonst ofta av en mer dynamisk karaktär. Antonio betraktar således en gång taket i Sixtinska kapellet. Han konstaterar: "det var mig ikke malede Billeder, levende stod Alt deroppe" (s 30f). H C Andersens roman exemplifierar därmed den polära hållning till bild och verklighet som klart kommer till uttryck i det redan tidigare återgivna citatet ur "Die Gemählde. Gespräch": "seit ich mich mit diesen Dingen viel beschäftigte, sehe ich eine wirkliche Gegend mehr als Gemählde, und ein Landschaftsstück suche ich mir zu einer wahren Aussicht zu machen."²⁵⁷

Antonio har genom sin vänskap med Federigo tillägnat sig förmågan att betrakta verkligheten med målarens ögon. Men det betyder inte att han har utvecklat till bildkonstnär. Det är ordet som är hans medium. Han hyser emellertid ett lessingskt tvivel på ordets förmåga att återge det måleriska, dess förmåga att transformera synbilden till verbal framställning. Hur "gjengiver jeg det Billede, min Sjæl inddrak", frågar han.

Naturskjønheder kunne aldrig gives ved Fortælling; Ordene følge jo, som løse Mosaikstykker, efter hverandre, det hele billede sammensættes stykkeviis, man gribes ikke, som i Naturen, af den store Heelhed, og altid bliver der Mangler. Man giver de enkelte Dele og lader den Fremmede selv sætte sig det sammen; men kunde man hos Hundrede see det opfattede Billede, Alle vilde de fremvise et høist forskjelligt. (s 233)

I samma kapitel låter H C Andersen Antonio få syn på den vackra, blinda flickan Lara, som ger honom associationer till den medicinska Venus (s 238). Han improviserar över "hvad Øiet saae: Naturens Skjønhed, Kunstens herlige Mindesmærker" och han tänker på "den fattige, blinde Pige, for hvem al denne Herlighed var lukket" (s 240). Liksom bildkonsten har lärt Antonio att betrakta, så visar det sig flera år senare att Antonios improvisation hade givit Lara en vision av och en föreställning om den synliga objektvärlden. Antonios verbala tolkning formar den kod i vilken hon förankrar upplevelsen av sin visuella omgivning, när hon senare blir seende.

H C Andersen berör här det problem angående seendets förutsättningar, som diskuterades redan på 1700-talet och som igen aktualiserats i den moderna konsthistorien, bl a i den tidigare nämnda studien "The Visual Image" av Gombrich. Liksom Gombrich fastslår gestalten Reinhold i "Die Gemählde. Gespräch" att seendet är beroende av erfarenheten.²⁵⁸ Problemet diskuteras ingående i Diderots *Lettre sur les aveugles*, en diskussion som Herder sedan anknyter till i inledningen till *Plastik*. Deras diskussion sammanfattas av Margaret Stoljar i hennes studie *Athenaeum: A Critical Commentary*:

Diderot's conclusions on the interdependence of the senses lie behind "Reinhold's" contention that we learn to recognise the appearance of things by routine, so that we take no occasion to reflect upon the true nature of that which we seem to know so well. Just as the blind who are given sight in adulthood must be taught to see, so we are taught by the "erhöhten Sinn" of the painter. Granted this heightened vision of the landscapist's subject, we then begin to see the natural world as if for the first time, learning to perceive it as a dynamic whole.²⁵⁹

Laras nyförvärvade seende byggs inte ut enbart med hjälp av den egna blickens successiva erfarenhet utan också med hjälp av den vision som hon som blind motto genom Antonios sång. Antonios sång svarar således mot det som Wordsworth i sin dikt "Elegiac Stanzas suggested by a Picture of Peele" efterlyste i Beaumonts landskapsmåleri. Den blir ett svar på den gamla frågan "Oh! who can paint a sunbeam to the blind / Or make him feel a shadow with his mind?"²⁶⁰

4. Tiden efter 1870

Inledning

Det har hävdats att bildkonsten under 50-årsperioden efter 1870 hade en dominerande ställning gentemot litteraturen och att den litterära texten under denna tid i ovanligt hög grad färgades av de visuella konstarterna.²⁶¹ Det finns anledning att reservera sig mot det kategoriska i ett sådant påstående. För det första bör det framhållas att författare både före och efter denna period har mottagit betydande impulser från bildkonsten. Nämnda period står inte i någon särställning i så måtto.²⁶² För det andra bör det starkt poängteras att impulserna över mediegränserna trots allt är marginella. De flesta av de signaler författaren emottar och bearbetar kommer från sändare placerade inom den litterära traditionens eget farvatten. I debatten om den litterära tex-

tens relationer till bildkonsten finns ibland en tendens att bortse från detta självklara faktum.

Med förankring i dessa reservationer kommer jag att i detta avsnitt diskutera ikoniska projiceringar i valda texter från tiden efter 1870. Denna period är inte bara längre än de två perioder jag hittills har diskuterat, den är också betydligt mer heterogen med snabbare puls och tvärare kast. När jag likväl väljer att behandla perioden som en enhet, är det därför att den ikoniska projiceringen nu, i motsats till under tidigare perioder, i stor utsträckning används som ett medel i tolkningen av det mänskliga sinnet. Jag kommer nedan att koncentrera diskussionen till ett begränsat urval aspekter, som förhoppningsvis kan belysa viktiga drag inom denna problematik.

Ikonisk projicering av impressionistisk och kubistisk bildstruktur

När man talar om perioden 1870—1920 som en tid, då författaren mer än tidigare mottog viktiga impulser från bildkonsten, bygger man inte antagandet enbart på vetenskapen om tidens många bildtransformerande texter utan också på det förhållandet att det under dessa år härskade många och nära vänskapsförhållanden mellan penseln och pennans konstnärer. Särskilt tydligt var kanske detta på den franska parnassen.²⁶³ Kunskapen om sådana relationer kan lätt påverka litteraturforskaren så att han ser djupgående kausaliteter där dylika kanske inte finns, med andra ord att han pressar och övertolkar den text han analyserar. Inte minst kan forskaren frestas att läsa texten i termer av epokala "stilar" inom bildkonsten, "stilar" som impressionism och kubism.

På 1870-talet fick bildkonstens impressionism sitt nästan dramatiska genombrott i Paris. 1877 publicerade Emile Zola, som tillhörde kretsen kring Edouard Manet och Claude Monet, sin roman *Une page d'amour*. Litteraturforskarna Helmut A Hatzfeld och Wylie Sypher har framkastat tesen att Zola här försöker skildra verkligheten i analogi med Monets bildserier, serier där målaren tolkar ett och samma friluftsmotiv registrerat vid olika tider på dagen under inflytande av ständigt skiftande belysningar och atmosfäriska förhållanden.²⁶⁴

Une page d'amour är strukturerad i fem delar, som presenterar fem successiva faser i en kärlekshistoria. Varje del avslutas på likartat sätt: Hélène, den kvinnliga huvudpersonen, sitter vid sitt fönster och ser ut över Paris, det samhälle och den sociala organism som ytterst bestämmer över hennes liv. Utsikten är hela tiden densamma, men de olika årstiderna, den växlande väderleken med den skiftande belysningen gör att de fem utsikterna får olika karaktär, vilket samverkar med innehållet i respektive romandel. Detta har Zola enligt Hatzfeld och Sypher gjort som en avsiktlig parallell till Monets serier.

Nu är emellertid Monets serier — bortsett från La gare-serien från 1877 — av senare datum än Zolas roman, vilket i sig borde vara argument nog för att kullkasta Hatzfelds och Syphers tes. Men även andra faktorer talar mot deras läsning av romanen. Zolas fönster framställs inte som slutna helheter där atmosfären tonar ner detaljerna, såsom förhållandet är hos Monet. Tvärtom flyter helheten ut i ett firmament av exakta detaljer. Funktionellt skiljer de sig dessutom kraftigt från Monets serier. Medan Monets dukar förmedlar målar-

ögats bejakande registrering av det optiska ögonblicket utan symboliska övertoner av något slag, framstår Zolas fönsterutsikter som tecken för betraktarens växlande sinnesstämning och livsmod.

Trots detta finns det emellertid anledning att se bildkonsten som närvarande i beskrivningen av fönsterutsikten i *Une page d'amour*. Visserligen framgår det inte av romanen att Hélène är förtrogen med bildkonsten och dess språk, eller att hon direkt associerar fönsterkarmen med bildramen. Men läsaren upplever då knappast heller Parisutsikten med hennes ögon, utan med ögon som tillhör den hela tiden närvarande berättaren. Ett par gånger gör Zola en direkt koppling mellan fönsterutsikten och bildkonsten, något som Hatzfeld och Sypher märkligt nog inte nämner. I första kapitlet ser Hélène ut över Paris i morgonljus: "l'immense tableau avait une simplicité, deux tons seulement, le bleu pâle de l'air et le reflet doré des toits."²⁶⁵ I andra kapitlet betraktar hon staden efter regn: "Les plans manquaient; Paris, voilé d'un nuage, se charbonnait sur l'horizon, pareil à un fusain colossal et délicat, très-vigoureux sous le ciel limpide."²⁶⁶

Några decennier efter att Zolas roman publicerats skriver den mycket konstitntresserade Marcel Proust sin roman *Du côté de chez Swann* (1913).²⁶⁷ I romanen finner man följande textparti:

Même à Paris, dans un des quartiers les plus laids de la ville, je sais une fenêtre où on voit après un premier, un second et même un troisième plan fait des toits amoncelés de plusieurs rues, une cloche violette, parfois rougeâtre, parfois aussi, dans les plus nobles « épreuves » qu'en tire l'atmosphère, d'un noir décanté de cendres, laquelle n'est autre que le dôme Saint-Augustin et qui donne à cette vue de Paris le caractère de certaines vues de Rome par Piranesi.²⁶⁸

Denna komprimerade skildring av en utsikt i olika belysning sedd genom ett fönster är mera sluten och begränsad än Zolas panorerande och detaljmättade utsikter och torde därför hos vissa läsare i högre grad än Zolas fönster kunna ge associationer till Monets serier. Det adekvata i en sådan läsning förstärks av att Proust benämner sina fönsterutsikter "ces petites gravures".²⁶⁹ Impressionisternas bilder var oftast små till formatet.

Men liksom Zola bryter mot en eventuell anknytning till impressionismen genom att tala om en tecknad skiss av Paris där horisonten är svart, bryter Proust en eventuell monetsk läsning med namnet Piranesi, en italiensk 1700-talskonstnär, som bl a är känd för sina grafiska skildringar av italienska städer.

Textexemplen ovan kan kanske ge en antydning om att man lätt pressar och övertolkar texten, när man försöker läsa läsningen av dess ikoniska projiceringsringar vid bestämda målare eller bestämda målarskolor. Ofta tycks bildanknytningen vara mera allmän till sin karaktär, åtminstone under perioden efter 1870. Genom att förankra den ikoniska projiceringen i ett fiktivt bildkonstverk, tillhörande en icke identifierbar skola, kan författaren lättare placera in de element som bäst tjänar hans intentioner, samtidigt som han undviker att belasta projiceringen med element som är inadekvata i kontexten och som leder läsarens uppmärksamhet i fel riktning. När tidsfärgen trots detta ofta skiner igenom, som i de båda föregående textexemplen, är det förmodligen ett utslag av att författarna har lärt sig att betrakta verkligheten — medve-

tet eller omedvetet — genom bl a sin egen tids bildkonst.

Både Zola och Proust har betecknats som litterära impressionister. Det finns emellertid forskare som ställer frågan, om det över huvud taget är meningsfullt att tala om en litterär impressionism. Peter Hallberg skriver således i *Svenskt Litteraturllexikon* att termen litterär impressionism är "svårfångad och flytande". Någon enhetlig impressionistisk rörelse inom den litterära konstarten har aldrig existerat, anser han. "Vanligen får termen i. avse vissa påfallande drag i konstprosan under 1800-talets sista decennier."²⁷⁰ Ytterligare svårigheter yppar sig om man försöker se en relation — för att inte säga en kausalitet — mellan bildkonstens och litteraturens impressionism. Om man nöjer sig med att konstatera att författaren övertar målarens trohet mot de egna visuella perceptionerna, då har man problemet under kontroll. Men så snart man försöker läsa texten i ljuset av bildkonstens struktureringsprinciper, hamnar man lätt på metaforens sviktande grund. Försöker man dessutom lokalisera textens respektive målningens ideologiska förankring, visar det sig ofta att man hamnar på två klart åtskilda plan, vilket det anförda exemplet Zola/Monet ger vid handen. Det är därför förståeligt att Sven Møller Kristensen i sin bok *Impressionismen i dansk prosa 1870—1900* bara i förbigående berör bildkonstens impressionism. Därigenom undviker han en besvärlig problematik.²⁷¹

Texter som etiketteras litterär impressionism — liksom texter som man ger beteckningen litterär kubism — bedöms i föreliggande studie som adekvata för avhandlingens problemställning först om det visar sig att textförfattaren använder sig av det som man anser vara impressionistiska respektive kubistiska stilkaraktistika i kombination med andra verkningsmedel, direkt pekan- de på en strävan mot det bildmässiga.

Ett intressant exempel på detta finner man i följande parti ur romanen *Niels Lyhne* (1880) av den mycket bildkonstintresserade J P Jacobsen:²⁷²

En solrig Septembereftermiddag sad Edele nede paa Platformen af den brede, gammeldags Trætrappe, der i en fem, seks Trin førte fra Havestuen ned i Haven. Bag henne stod Glasdørene vidt aabne, slagne tilbage mod Murens brogede, skinnende røde, skinnende grønne Beklædning af vild Vin. Hun lænede sit Hoved op mod Sædet af en Stol, der var belæst med store, sorte Mapper, og holdt et Kobberstik ud for sig med begge Hænder. Kolorerede Blade, gjengivende byzantinske Mosaiker, i hvilke blaaf og Guld var fremherskende, laa spredte paa Platformens grønne Sivmatte, paa Dørtrinet og paa Havestuens egebrune Parketgulv. Ved Foden af Trappen laa en hvid Solhat, thi Edele havde bart Haar, uden anden Pynt end en Blomst af Guldfiligran, i sit Mønster svarende til det Armbaand, hun bar høit oppe om Armen. Hendes hvide Kjole af et halvklaart Stof, sribet af smalle, silkeblanke Striber, havde en tvunden Kant af graa og orange Chenille, og var besat med smaa Rosetter i de samme to Farver. Lyse Halvhandsker, uden Fingre, bedækkede hendes Hænder og gik op til over Albuen. De var af perlegraa Silke, ligesom hendes Sko.

Gennem de fremadludende Grene paa en ældgammel Ask sivede det gule Sollys straalevis ned over Trappen og dannet i den svaale, halvklaare Skygge et lysende Linielag, der fyldte Luften om sig med et gyldent Støv og tegned klare Pletter af paa Trappens Trin, paa Dør og Væg, Spæt af Sol ved Spæt af Sol, saa det var, som lyste det, gennem en hullet Skygge, Altsammen Lyset imøde med egne Farver, hvidt fra Edeles hvide Kjole, purpurblodigt fra Purpurlæber, og gult

som Rav fra det ravblonde Haar. Og rundt omkring i hundred andre Farver i blaat og Guld, i egebrunt, i glasblank Spejlglass og i rødt og grønt.²⁷³

Skildringen faller under det man vanligtvis kallar litterär impressionism. Det är emellertid inte "den impressionistiska stilen" i sig som berättigar läsaren att se denna scen som en ikonisk projicering. Det är den sinnliga, nyanserade beskrivningen av den visualiserbara yttervärlden i kombination med själva scenuppbyggnaden, elementens inbördes relationer och placering i helheten, t ex den bildmässigt effektfulla placeringen av den vita hatten. Dessutom kan man peka på scenens slutenhet, på den statiska karaktären samt på ljusskildringen, som är typisk för det impressionistiska måleriet (t ex Monets "Le moulin de la Galette" i Louvren eller Peter Severin Krøyers "Kunstnerfest" i Göteborgs Konstmuseum). Som en extra markering av bildkonst nämns de kopparstick som Edele har strött omkring sig på terrassen.

Man kan se det bruna parkettgolvet i rummet mot trädgården, vilket bör innebära att scenen betraktas snett uppfraån. Det visar sig ett par sidor längre fram i romanen att Niels Lyhne står vid ett öppet vindsfönster med sin uppmärksamhet riktad mot Edele.²⁷⁴ Terrassscenen framstår som en ikonisk projicering, som i sin slutenhet fungerar som ett tecken för Niels' verklighetsuppfattning i unga år. Scenen konkretiserar den livsidealisering och den romantiska estetisering som utgör startpunkten för hans successivt fallande bana ner i den absoluta illusionslösheten. Under loppet av den episka processen skrapas den i metaforisk mening måleriska fernissan av och verkligheten framstår i all sin nakna brutalitet. Mot slutet av romanen ger diktaren Niels upp ett försök att trösta sin vän målaren Erik:

For hvad kunde han gøre, naar det kom til Stykket? Skulde han give sig til at tale malerisk til Erik, mange Ord med Purpur og Ultramarin, dryppende af Lys og vadende i Skygge! / . . . / Hvor det var latterligt!²⁷⁵

Niels har i motsats till H C Andersens Antonio nått fram till ett slutgiltigt, desillusionerat erkännande av diktarordets maktlöshet när det gäller att förmedla en personlig upplevelse av verkligheten.

Niels Lyhne kan stilmässigt betraktas som en impressionistisk roman. Den verklighetstolkning, som terrasspartiet förmedlar, befinner sig emellertid inte i närheten av den verklighetsuppfattning som ligger till grund för de franska impressionisternas målningar. Målarna ville skildra en bejakande ögonblicksupplevelse av landskapet och det urbana livet med en nästan vetenskaplig objektivitet. Terrasspartiet poängterar tvärtom en verklighetsuppfattning som är baserad på en idealisering av denna verklighet. Dess ikoniska projicering utgör därmed en del av romanens personkaraktär, vilket för övrigt blir en viktig funktion för den ikoniska projiceringen i litterära texter efter mitten av 1800-talet. Människans problematiska själsliv blir ett centralt intresse för författaren. Detta diskuteras närmare i kommande kapitel.

Medan impressionismens bildkonstnärer försöker fånga ögonens flyktiga registrering av de atmosfäriska kvaliteterna i ett konkret synfält, riktar kubisterna sin uppmärksamhet mot förhållanden av ett helt annat slag. De utgår liksom impressionisterna från en konkret verklighet, men i motsats till impressionisterna är de inte intresserade av en mimetisk tolkning av den yttre objektvärlden. Det de i stället koncentrerar sig på är bildkonstens egna uttrycksme-

del. Genom att intellektuellt fragmentera fysiska objekt — gärna vardagsföremål från konstnärernas egen miljö — och sätta samman dem igen i nya strukturella helheter, försöker de analytiskt utforska bildkonstens formella möjligheter. När man inom litteraturvetenskapen betecknar texter av författare som Gertrude Stein och Pär Lagerkvist som litterär kubism, är det inte heller här fråga om ett mimetiskt återgivande av den yttre verkligheten. Man poängterar — metaforiskt — att författaren försöker använda språket som den kubistiske målaren använder sina verkkningsmedel. Man framhåller att författaren riktar sin och sina läsares uppmärksamhet mot själva språket och de litterära uttrycksmedlen. Man talar om fragmentering och rekonstruktion, verbal diskontinuitet och nertoning av ordens referentiella funktion. Man talar om ord som objekt, ord som byggsstenar.²⁷⁶

Att i detta sammanhang efterlysa ikoniska projiceringar kan tyckas meningslöst. Man finner heller inte sådana i de så kallade kubistiska texterna av Gertrude Stein och Pär Lagerkvist. Det betyder emellertid inte att den ikoniska projiceringen i litterär text aldrig kan ha kubistiska förtecken. I Elmer Diktonius lilla dikt "Kubistisk vik" från perioden 1926—32 framställs ett synfält som om det vore en kubistisk målning. Isfragment och konformade maneter ses som prismatiska former i en fasettkubistisk eller analytisk-kubistisk målning:

Kubistisk vik —
ispiggpanorama
på Åland!
Men rosenbusken drömmer
vid dess tvära strand,
och violetta maneter
paraplyar sig masstals
under bron
från vreda Östersjön
till Lumparsundets idyller.²⁷⁷

1965 publicerade en annan finlandssvensk författare en dikt, som även den kan läsas som en ikonisk projicering av en kubistisk bildstruktur. Det gäller följande titellösa dikt av den mycket bildkonstintresserade Rabbe Enckell:²⁷⁸

jag såg utställda i ett dunkelt fönster
en violins utskurna
bottenträ dess svängda hals
och fina sidobågar
bit för bit och sida intill sida
där fanns ju instrumentet
fast än ej färdigställt
ej putsat ej polerat
men i skiftning underbart
som ett öppnat snäckskal vräkt på stranden
och aldrig än en ton belastat någon sträng
men musik var
i hjärta och i navle
och mästarn okänd
bakom dammig smutsig ruta²⁷⁹

I den så kallade syntetiska kubismen, som Braque och Picasso experimenterade fram 1912, företar man liksom tidigare i den analytiska kubismen en intellektuell fragmentering av vardagsföremål för att sedan föra samman delarna igen i bildytan till nya kompositionella strukturer. Men medan man i den analytiska kubismen arbetar med en närmast monokrom fasettstruktur med spatial karaktär, bygger man nu upp den syntetiska kubismens bildkompositioner med polykroma, distinkt avgränsade färgplan som är entydigt bundna till dukens tvådimensionalitet. Dessa plan ges ofta en inbördes kontrasterande karaktär genom att man blandar sand i färgen och för in collagetekniken i bilden. Violinen var ett mycket vanligt motiv inom den syntetiska kubismen. 1913 utförde Picasso således en rad bilder, där han för samman delar av violinkroppen, såsom sarg, greppbräde, f-hål och strängar, samt träets yta och kurvaturens karakteristiska linjer till välbalanserade kompositioner, som flera tolkar violinens idé än de återger violinens anatomi. Instrumentets sensibilitet poängteras bland annat genom att Picasso kontrasterar träets ådring mot partier målade med sandblandad oljefärg.²⁸⁰

Diktens jag i Enckells text drar sig till minnes ett synfält, som en gång har fångat all hans uppmärksamhet: han betraktar delarna av en inte färdigbyggd violin som ligger framför honom, en sarg, en hals, en resonanslådas undersida. Han upplever dem inte som isolerade fragment, utan som en summa, en totalitet som bär bud om violinens potentiella klangrikedom. Instrumentet befinner sig ännu på fosterstadiet, förbundet med den okände mästaren genom en imaginär, men ljudande navelsträng. Ordet "snäckskal" tillför beskrivningen av dessa delar en visuell, taktil och auditiv konnotationssfär, som förstärker intrycket av violinens sensibilitet. Detta intryck framhävs ytterligare genom det kontrasterande uttrycket "vräkt på stranden". Parallellen till Picassos sammanställning av mjuk träyta och sandmålade yta är här slående. Beträktaren studerar emellertid inte en kubistisk målning. Han står framför ett fönster, förmodligen en instrumentmakares skyltfönster. Detta framhävs inte bara i den inledande raden utan även i den avslutande. Beskrivningen av synupplevelsen får således en inramning i teknisk-litterär mening, samtidigt som det poängteras att betraktarens synfält är inskrivet i en fysisk ram i form av en fönsterkarm. Så långt kan man läsa dikten som en ikonisk projicering av en syntetisk-kubistisk bildkomposition. Vad som eventuellt kan tala mot en sådan läsning är adjektivet "dunkelt" i första raden. Ordet anknyter till atmosfäriska kvaliteter, som över huvud taget inte förefinns i kubismens måleri omkring 1912–13.

Porträttet

Som tidigare framhållits skiljer Schmoll gen. Eisenwerth mellan sju olika typer av fönstermotiv i bildkonsten. En likartad sträng typologisering är knappast ändamålsenlig när det gäller den litterära textens ikoniska projiceringar. Tidigare har jag skilt mellan projiceringar av landskapsbild och genrebild. Nedan kommer en tredje kategori att diskuteras, nämligen det projicerade porträttet.

I Charles Baudelaires prosadikt "Les fenêtres"²⁸¹ betraktar diktaren under längre tid en gammal kvinna som alltid sitter bakom sitt fönster. I kvinnans

gestalt tycker diktaren sig kunna läsa en berättelse, en "legend" som fyller honom och hjälper honom att leva. Baudelaires dikt kan, liksom H C Andersens saga om skuggan, tolkas som en text om diktandet och diktarens estetiska distans till sin omvärld. Däremot är det knappast en dikt som förmedlar ett ikonprojicerat porträtt. Något bildmässigt framhävs inte.

I den tredje dikten i Rilkes franskspråkiga cykel "Les fenêtres" kommer man däremot den ikoniska projiceringen något närmare:

Celle qu'on aime n'est jamais plus belle
que lorsqu'on la voit apparaître
encadrée de toi: c'est, ô fenêtre
que tu la rends presque éternelle.²⁸²

Fönstrets ram gör för ett ögonblick den älskade tidlös, statistiskt fixerad som i ett målat porträtt. Rilke talar generellt om något som kan läsas som en ikonisk projicering, men han *visar* ingen sådan.

Båda texterna berörs av Schmoll gen. Eisenwerth i ett appendix till hans studie i måleriets fönstermotiv.²⁸³ Till dessa två dikter kan jag foga Claes Gills dikt "Portrætt I", där den bildmässiga karaktären framställs mer konkret och närvarande, accentuerad av imperativen "se!":

Som dine øine har sett alt:
sakte vender du hodet halvt
lyttende fjærnt til ord som blir talt
et sted i rummet: om hjærtets ve,
hvor stumt den bøier halsens spe
bue til længselens brist — og se!
mot vinduets kvæld av lys april
tegnes skumrende din profil
med strupen spændt over nakkens hvil. .²⁸⁴

I Gills dikt har fönstret en dubbel funktion. För det första finns det en rite de passage-relation mellan kvinnan och fönstret, som har stora likheter med den tidigare citerade dikten "Young Woman at a Window" av William Carlos Williams. För det andra blir fönsterkarmen för betraktaren i dikten en ram runt en ikonisk projicering, kvinnans porträtt i profil. Betraktaren förhåller sig till det han iakttar så som museibesökaren förhåller sig till det målade porträttet. Hans ord om "hjærtets ve" når inte fram. Den estetiska distanseringen gör kvinnan ogripbar.

Liknande framställningar kan man även finna i fiktionsprosan. Winner pekar i sin bok om Henry James på följande projicering i romanen *The Portrait of a Lady*: "framed in the gilded doorway she struck our young man as a picture of a gracious lady."²⁸⁵ Och åter kan man hämta exempel från Prousts *Du côté de chez Swann*: "C'était Françoise, immobile et debout dans l'encadrement de la petite porte du corridor comme une statue de sainte dans sa niche."²⁸⁶ Ett nästan identiskt uttryck finner man i Verner von Heidenstams roman *Hans Alienus* (1892): "Då sala ducale och sala regia tillryggalagts och bärstolen framskymtade inom ramen av capella sistinas dörr, liknade på avstånd den vithårige, framåtlutande påven en kringburen bild."²⁸⁷ Både hos James, Proust och Heidenstam fungerar ramen som en bildmarkering. Genom estetisk distansering fjärrar betraktaren sig från den betraktade gestalt-

ten, vilket för ett ögonblick omöjliggör verbal kommunikation mellan dem.

Anders Österling ger i dikten "Damen i fönstret" en motsvarande ikonisk projicering, men här får tidlösheten en avvikande funktion:

I morgonens drypande grånad jag fångar en skymt av en dam,
ett fint litet anletes blekhet i fönstrets patriciska ram —
hon liknar i leda och fågning en bild från ett släktsgalleri
och stirrar på gatans figurer, som driva i regnet förbi.²⁸⁸

Diktjaget får plötsligt syn på en kvinna, infattad i en fönsterkarm. Synen ger honom ett intryck av statisk tidlöshet, som han omedelbart associerar till ett blekt, målat porträtt. Tidlösheten har emellertid här, som diktens följande strofer visar, en karaktär som skiljer "Damen i fönstret" markant från Rilkes, Gills, James', Prousts och Heidenstams texter. Kvinnan befinner sig utanför tiden, inte på grund av estetiska kvaliteter, utan därför att hon är en anakronism, hon tillhör det förgångna, som inte har levande kontakt med dagens pulserande verklighet.

I Zolas roman *Le Germinal* (1884) står den bedragna fru Maigrat bakom ett fönster och blir vittne till att liket av hennes man skändas av arbetarkvinnorna nere på gatan. Zola skriver: "En haut, à la fenêtre, madame Maigrat ne bougeait pas ; mais, sous la dernière lueur du couchant, les défauts brouillés des vitres déformaient sa face blanche, qui semblait rire."²⁸⁹ Det är svårt att följa Jöran Mjöberg, när han i sin bok *De sökte sanningen* ser detta parti i analogi med impressionismen i bildkonsten.²⁹⁰ Både verbalmotivet i sig och dess expressiva symbolik har föga släktskap med Monets, Sisleys och Renoirs visualmotiv. Däremot blir kopplingen till bildkonst intressant, om man jämför skildringen av fru Maigrat bakom fönsterrutan med det brev som Zola skrev cirka tjugo år tidigare och som jag redan citerat i föreliggande avhandling:²⁹¹

Je me permets, au début, une comparaison un peu risquée : Toute œuvre d'art est comme une fenêtre ouverte sur la création ; il y a, enchâssé dans l'embrasure de la fenêtre, une sorte d'Écran transparent, à travers lequel on aperçoit les objets plus ou moins déformés, souffrant des changements plus ou moins sensibles dans leurs lignes et dans leur couleur. Ces changements tiennent à la nature de l'Écran. On n'a plus la création exacte et réelle, mais la création modifiée par le milieu où passe son image.²⁹²

Zola talar här metaforiskt. Skildringen av fru Maigrat i fönstret framstår som en konkretisering av denna metafor, en metafor som inte bara pekar fram mot ett porträttmåleri av betydligt senare datum utan också kan kopplas ihop med en tretton år yngre engelsk roman. I det berömda sjuttonde kapitlet i George Eliots roman *Adam Bede*, där författarinnan diskuterar genrebilden och sin egen litterära metod, skriver hon att hon vill

give a faithful account of men and things as they have mirrored themselves in my mind. The mirror is doubtless defective; the outlines will sometimes be disturbed, the reflection faint or confused; but I feel as much bound to tell you as precisely as I can what that reflection is, as if I were in the witness-box narrating my experience on oath.²⁹³

Författaren kan med hjälp av den ikoniska projiceringen inte bara som ovan visats ge en direkt personschildring i analogi med bildkonstens porträttmåleri.

Han kan också fånga en karaktär och en sinnesstämning med hjälp av ikonisk projicering av andra motivkategorier, i analogi med till exempel landskapsmålningar av van Gogh, Whistler och Munch. Det mänskliga sinnet, det mänskliga psyket reflekteras i landskapet. Detta diskuteras närmare nedan.

Yttre och inre landskap: analogi och kontrast

I sin bok *Att översätta själen* diskuterar Kjell Espmark det han kallar ”utåt-projiceringen av känslan i rummet”, en litterär metod där textens ”konkreta sceneri blir en avspeglning av emotionerna”.²⁹⁴ Han markerar i den inledande diskussionen en viktig skillnad mellan å ena sidan texter som presenterar landskap ”som ren känsloprojektion utan anspråk på att kännas igen som en topografisk verklighet”, å andra sidan texter som förmedlar en ”dubbelsyn av verklig geografi och själstillstånd”.²⁹⁵ Medan den ena metoden så att säga avbildar själen direkt, tar den andra omvägen över det konkreta, topografiskt enhetliga landskapet, och man får en form av dubbelexponering.

Utöver de två former Espmark nämner kan man — speciellt när det gäller litteratur efter mitten av 1800-talet — se den ikoniska projiceringen som ytterligare en metod för ”att översätta själen”. Medan Espmark talar om dubbelexponering av topografi och själstillstånd, kan man här i fråga om vissa texter tala om en tredubbel exponering: topografi — bildstruktur — människosinne. Diktjaget eller den fiktive betraktaren iakttar ett landskapsparti. Han projicerar bildkonstens normer på synfältet och upplever dess former och dess färger som element i en bild, vilken i sin tur blir ett uttryck för betraktarens själstillstånd och existentiella situation. Scenen laddas med ett komplicerat konnotationsmönster, i och med att betraktarens sinne inte bara belyses av topografiska referenser utan även av referenser till bildkonstens motivvärld och struktureringsprinciper. Ett exempel på detta finner man i Gunnar Björlings dikt med inledningsraden ”Vita mäs och änders lugna slag”, som jag återgivit och diskuterat i avhandlingens första del. Med hjälp av markeringsordet ”japanlik” projicerar författaren en asiatisk bildstruktur på ett blont europeiskt landskap, och denna dubbelexponering ger i sin tur uttryck för en existentiellt livsbejakande hållning.

Bruket av ikonisk projicering som medel för ”översättning av själen” kan emellertid ytterligare problematiseras. Det finns texter där den textinterne betraktaren inte projicerar en avbild av sina känslor, utan i stället en motbild. Så är fallet i ett parti ur John Dos Passos roman *The Forty Second Parallel* från 1937.²⁹⁶ Eleanor Stoddards uppväxt präglas av fattigdom och missmod. Hennes hemmiljö och hennes fars arbete som slaktare framstår för henne som något grällt och fränstötande. I sin passivitet drömmer hon om

a big clean white house in Oak Park in winter when there was snow on the ground and she'd been setting a white linen tablecloth with bright white silver and she'd set white flowers and the white meat of chicken before her mother who was a society lady in a dress of white samite.²⁹⁷

När Eleanor senare som ung yrkesarbetande kvinna flyttar till Chicago tar hon med sig sin vämjelse inför och motvilja mot sin egen närmiljö. Hon kän-

ner ingen klassamhörighet med de människor som lever på samma ekonomiska plan som hon själv. Hon upplever liksom madame Bovary sin omgivning som tarvlig och sina dagar som triviala. I Chicago finner Eleanor vägen till Art Institute. Konstmuseet ger henne en flyktmöjlighet. Konsten blir vad livet inte är: "something ivory white and very pure and noble and distant and sad, just like she wanted it to be."²⁹⁸ På museet upptäcker hon James Whistlers bleka, drömska målningar: "I love Whistler so; when I've been looking at them I can look out of the window and everything looks you know, pastelly like that."²⁹⁹

I sin bok *Das Prinzip Hoffnung* framhäver Ernst Bloch att landskapsmålningen för vissa betraktare kan framstå som "Wunschlandschaft der Schönheit" och få funktionen av "ästhetischer Vor-Schein". Han skriver: "Der Vor-Schein gibt / . . . / ästhetische Bedeutung von Glück im Abstand, konzentriert in einen Rahmen."³⁰⁰ För Eleanor tycks fönsterutsikten få en motsvarande funktion. Hon flyr ett ögonblick från den grå vardagen in i en abstraherad verklighet, en sfär som med hennes projicering får estetiska kvaliteter i analogi med bildkonsten.³⁰¹ Landskapet inom fönstrets ram ter sig för henne som en ordlös konkretisering av hennes dröm om ett lyckligt liv.

Ikonisk projicering och textens helhet

I sin diskussion av projiceringstermen (se ovan sid 63) skiljer Heinz Hillmann mellan förmedlarprojicering ("Erzählerprojektion") och aktörprojicering ("Gestaltenprojektion"). Medan aktörprojicering betecknar projiceringar som företas av gestalter i texten, betecknar förmedlarprojicering "Projektionen, die der Erzähler selbst vornimmt, indem er Stimmungen und Vorstellungen der Gestalten auf die Umgebung unmittelbar überträgt".³⁰²

Distinktionen är användbar även när det gäller frågan om ikonisk projicering i episk text. Skillnaden kan belysas med Thomas Hardys³⁰³ roman från 1872, *Under the Greenwood Tree*, som bär undertiteln *A Rural Painting of the Dutch School*. Romanen inleds med skildringen av ett antal personer, som tidigt på juldagens morgon är på väg genom ett snölandskap. De tillhör en musikensemble, som skall spela in julen framför bygdens sovande hus. En av medlemmarna, den unge Dick Dewy, får en speciell presentation, som lyfter fram honom som en central gestalt i romanen. Han fryses i en ikonisk projicering:

Having escaped the bower of trees, he could now be distinctly seen rising against the sky, his profile appearing on the light background likè the portrait of a gentleman in black cardboard. It assumed the form of a low-crowned hat, an ordinary-shaped nose, an ordinary chin, an ordinary neck, and ordinary shoulders. What he consisted of further down was invisible from lack of sky low enough to picture him on.³⁰⁴

Dick står ensam. Ingen ser honom. Hans gestalt fångas in i berättarens synvinkel. Den ikoniska projiceringen är en förmedlarprojicering. En motsvarande projicering finner man längre fram i romanen, när vintern har övergått i vår. Några medlemmar av kyrkokören står samlade framför skomakarens hus:

The chief members of Mellstock parish choir were standing in a group in front of Mr Penny's workshop in the lower village. They were all brightly illuminated, and each was backed up by a shadow as long as a steeple; the lowness of the source of light rendering the brims of their hats of no use at all as a protection to the eyes.³⁰⁵

När detta parti framstår som en ikonisk projicering, är det inte bara på grund av att författaren betonar grupperingen och belysningen utan även därför att Hardy redan tidigare i romanen har använt belysningseffekten som en central beståndsdel i den litterära gestaltningen av ikonisk projicering. Han skriver bland annat om en gammal man att "his stooping figure formed a well-illuminated picture as he passed towards the fire-place".³⁰⁶ Skomakaren ser inte körmedlemmarna utanför sitt fönster. Han är upptagen av sitt arbete. Beskrivningen av den solbelysta gruppen är en förmedlarprojicering. Däremot förankras beskrivningen av skomakaren i sångarnas synupplevelse. De iakttar honom genom det öppna fönstret. Fönstret "was low and wide, and was open from morning till evening, Mr. Penny himself being invariably seen working inside, like a framed portrait of a shoemaker by some modern Moroni".³⁰⁷ Skomakaren i fönstret gestaltas alltså i texten som en aktörprojicering.

Dick Dewy framhävs som en central gestalt i berättelsen genom en ikonisk projicering i första kapitlet. Den andra centralgestalten är Fanny, bygdens nya lärarinna, som på romanens slutsidor blir Dicks hustru. Första gången läsaren möter den unga Fanny framställs också hon i en ikonisk projicering. Efter att ha musicerat på julnatten utanför skolbyggnaden väntar ensemblens medlemmar spánt på någon form av reaktion från lärarinnans fönster:

Remaining steady for an instant, the blind went upward from before it, revealing to thirty concentrated eyes a young girl, framed as a picture by the window architrave, and unconsciously illuminating her countenance to a vivid brightness by a candle she held in her left hand, close to her face, her right hand being extended to the side of the window. She was wrapped in a white robe of some kind, whilst down her shoulders fell a twining profusion of marvellously rich hair, in a wild disorder which proclaimed it to be only during the invisible hours of the night that such a condition was discoverable. Her bright eyes were looking into the grey world outside with an uncertain expression, oscillating between courage and shyness, which, as she recognized the semicircular group of dark forms gathered before her, transformed itself into pleasant resolution.

Opening the window, she said lightly and warmly—

"Thank you, singers, thank you!"

Together went the window quickly and quietly, and the blind started downward on its return to its place. / . . /

"How pretty!" exclaimed Dick Dewy.

"If she'd been rale wexwork she couldn't ha' been comelier", said Michael Mail.³⁰⁸

Ensemblen vandrar vidare. Långt om länge upptäcker man att Dick är försvunnen. Man letar efter honom och finner honom stående orörlig framför skolhuset: "Opposite the window, leaning motionless against a beech tree, was the lost man, his arms folded, his head thrown back, his eyes fixed upon the illuminated latrice."³⁰⁹ Genom att gestalta Dicks synupplevelse av Fanny i fönstret som en ikonisk aktörprojicering framhäver Hardy denna händelse

som betydelsefull. Den tycks peka framåt och ange händelseutvecklingen, vilket bekräftas vid den fortsatta läsningen: ungdomarna gifter sig på slutet. Den ikoniska projiceringen fungerar alltså här som ett sammanbindande element i romanens helhetsstruktur.

Ytterligare belysning av den ikoniska projiceringens strukturerande funktion i litterär text finner man i en roman som publicerades i Tyskland 22 år senare, nämligen Theodor Fontanes *Effi Briest* (1894). I boken *Bild und Wirklichkeit. Studien zur Romankunst Raabes und Fontanes* skriver Hubert Ohl att Fontanes landskapsbeskrivningar har en utpräglad bildkaraktär ("Bildcharakter").³¹⁰ Fontane beskriver landskapet som en estetiskt upplevd bild, perspektiviskt bunden till en betraktare, med andra ord som en aktörprojicering.

Hinter der scheinbaren Naturtreue seiner Landschaften verbirgt sich eine ästhetische Zurichtung der Natur: nicht die Kunst will hier Natur werden, sondern die Natur wird Kunst. Sie wird zu einem Bild, das menschliches Erleben spiegelt.³¹¹

Denna landskapsbeskrivning framhäver inte bara betraktarens estetiska livshållning, skriver Ohl. Den får även en förstärkt teckenfunktion i texten som helhet. Den accentuerar, föregriper och binder samman.

Ohl citerar ur ett par av Fontanes romaner³¹², men han demonstrerar inte genom analys av enskilda verk hur det han kallar landskapsbildens "vorausdeutende Funktion" bidrar till struktureringen av texten som helhet. En genomläsning av *Effi Briest* visar emellertid att hans tes har fog för sig, även om man kan ställa sig något tvivlande till det generella i hans påstående beträffande Fontanes landskapsbeskrivningar.

Effi Briest — kallad den tyska *Madame Bovary* — handlar om en kvinnas äktenskapsbrott och — liksom *Niels Lyhne* — om en människas gradvisa desillusionering. Genom hela romanen finner man scener, där huvudpersonen Effi sitter vid fönstret.³¹³ Fönsterscenerna accentuerar hennes livssituation, utsikten speglar hennes framtidsdröm, hennes tvivel, hennes uppgivenhet. Till slut leder det öppna fönstret den kalla nattluften in till henne, en nattluft som förorsakar hennes död.

I början av romanen säger Effis mor till sin dotter: "Du /. . ./ malst dir mit Vorliebe Zukunftsbilder aus, und je farbenreicher sie sind, desto schöner und begehrllicher erscheinen sie dir."³¹⁴ Detta metaforiska uttryck utvecklas och förstärks, när Effi något senare som nygift står tillsammans med sin man och betraktar utsikten från deras nya hem:

nach der einen Seite hin, über die Dächer des Stadtrandes und die "Plantage" fort, auf eine hoch auf einer Düne stehende holländische Windmühle, nach der anderen seite hin auf die Kessine, die hier, unmittelbar vor ihrer Einmündung, ziemlich breit war und einen stattlichen Eindruck machte. Diesem Eindruck konnte man sich unmöglich entziehen, und Effi hatte denn auch nicht gesäumt, ihrer Freude lebhaften Ausdruck zu geben. "Ja, sehr schön, sehr malerisch", hatte Innstetten, ohne weiter darauf einzugehen, geantwortet.³¹⁵

Effis känslor inför framtiden är ljusa. De kläds inte i ord, de träder fram i den landskapsscen hon står inför, en scen som med sin holländska väderkvarn framkallar visionen av en målad idyll, sådan man känner den från 1600-talets landskapsmåleri i Holland.³¹⁶

Men redan i följande kapitel är stämningen en annan. Effi känner sig ensam och övergiven. Hennes man är på resa både geografiskt och moraliskt:

Effi stellte sich ans Fenster ihres Zimmers und sah auf das Wäldchen hinaus, auf dessen Zweigen der glitzernde Schnee lag. Sie war von dem Bilde ganz in Anspruch genommen und kümmerte sich nicht um das, was hinter ihr in dem Zimmer vorging.³¹⁷

Bilden i fönsterkarmen blir till en spegelbild av en tilltagande frusenhet i Effis sinne.

Mot slutet av romanen konkretiseras målarmetaforen. Effi börjar måla och finner därigenom en möjlighet att komma ur sin instängdhet. Som målare förmår hon emellertid inte att nå utöver det amatörmässiga och det diletantiska. Hon lägger bort penseln, men — skriver Fontane — hon ”bildete statt dessen die Kunst aus, still und entzückt auf die Natur zu blicken”.³¹⁸ Hon målar med synen, inte med handen. Det estetiska tillägnandet av landskapet blir till slut det enda av djupt värde för henne: ”auf all das konnte sie stundenlang blicken und dabei vergessen, was ihr das Leben versagt, oder richtiger wohl, um was sie sich selbst gebracht hatte.”³¹⁹

Den ikoniska projiceringen blir för Effi liksom för Eleanor hos Dos Passos ett medel till flykt från de egna sociala och existentiella problemen. Men samtidigt blir den för Fontane ett medel till romanstrukturering. Den accentuerar, föregriper och binder samman. Nyare forskning har för övrigt visat att bildkonsten även på ett annat plan har haft genomgripande betydelse för utformningen av denna roman.³²⁰

En annan författare som i stor utsträckning har använt ikonisk projicering i struktureringen av sina verk är Henry James. James har själv redogjort för vilken stor betydelse bildkonsten har spelat för honom och hans texter. Flera forskare, bland andra Viola Hopkins Winner och Henry Larkin Terrie, har dryftat detta förhållande i omfattande undersökningar.³²¹

När Henry James i så stor utsträckning framställer den yttre verkligheten ”in terms of pictorial composition”³²² är detta något som har sin fundamentala förutsättning i hans ”tendence from childhood to view the world outside himself through the interposing medium of picture” — för att citera Viola Hopkins Winner i hennes bok *Henry James and the Visual Arts*.³²³ Att betrakta omvärlden som ett konstgalleri var karakteristiskt för James’ sätt att uppleva verkligheten, något konstitutionellt i hans sätt att vara. Det kan emellertid betvivlas om detta räcker som förklaring till de ikoniska projiceringarna i James’ litterära texter. Mot bakgrund av det som tidigare har diskuterats i föreliggande avhandling finns det anledning att fråga, om inte James med sina ikoniska projiceringar medvetet förankrar sina texter i en litterär och allmänkulturell tradition. Winner styrker omedvetet ett sådant antagande, när hon påpekar att James har en tendens att se ”a Claude Lorrain in the Roman Campagna or a Constable in the English countryside”.³²⁴ Beträffande ikonisk projicering finns det således anledning att mindre se James som en innovatör, vilket Winner ger vid handen, och mer som en traditionsbärare.³²⁵

Winner påpekar att den ikoniska projiceringen — hon använder termen *framing* (se ovan s 63) — har många olika funktioner hos James, både funktioner som är isolerade och funktioner som griper in i texten som helhet:

Framing serves various purposes: to integrate description with action or with characterization, especially if the scene is presented through the consciousness of a character with a painter's eye; to convey with great precision the particular tone of the setting or appearance of a character; and, most importantly, to symbolize relationships and underline themes.³²⁶

I de textpartier, där en persons iakttagelse av ett synfält leder till personens insikt om ett sakförhållande eller om sin egen existentiella situation, kommer den ikoniska projiceringen bäst till användning, menar Winner. Hennes exemplifiering ur James litterära produktion rör sig i stort sett kring detta.

James arbetar mest med det jag har kallat aktörprojicering, vilket naturligtvis passar hans speciella point of view-teknik som hand i handske. Henry Larkin Terrie påpekar i sin avhandling *Pictorial Method in the Novels of Henry James* skillnaden mellan "felt experience" och "objective description". "Being told about an experience" ger mindre närhet än "actually living it in the imagination". Beskrivningen av ett synfält blir tydligare och mer konkret, när den registreras "on a particular consciousness".³²⁷

Varken Winner eller Terrie diskuterar ikonisk projicering särskilt ingående. Winner ägnar problemet bara sex sidor i en bok på 169 sidor. Deras exemplifiering kan därför heller inte bli så omfattande. Det viktigaste exemplet hämtar Winner ur romanen *The Ambassadors*³²⁸, ett exempel som jag återkommer till i ett senare kapitel. Följande lilla textexempel ur James' "short novel" *The Aspern Papers* (1888) — som inte berörs av de båda nämnda Jamesforskarna — kan emellertid här tjäna som en god illustration av James' teknik när det gäller att använda ikonisk projicering som ett led i helhetsstruktureringen av en text.

En gammal kvinna bor isolerad i Venedig och bevarar i hemlighet minnen i form av brev från sin ungdoms älskade, en världsberömd, nu avliden författare. En amerikansk litteraturforskare har kommit breven på spåren. Han bosätter sig i Venedig och försöker med list tillskansa sig kvinnans brev. Hans försök misslyckas. Han får aldrig läsa breven och därmed nå fram till den pulserande verkligheten bakom den döde författarens kärleksdikter. Detta anslås redan i inledningen till *The Aspern Papers*. Amerikanen befinner sig i en gondol, "gliding there under the sociable hood with the bright Venetian picture framed on either side by the movable window".³²⁹ Fönstrets ram sätter en estetisk barriär mellan betraktaren och den levande staden. Det han ser är snarare vedutamåleri än en plats där människor föds, lever och dör. Fönstret får således det Herbert Ohl kallar en "vorausdeutende Funktion". I slutet av romanen befinner sig huvudpersonen åter i en gondol. Jakten efter breven är avslutad. Även denna gång ser han Venedig på estetisk distans. Men denna gång har bilderna vaknat till liv och fått karaktär av dynamiska teaterscener.³³⁰

Gondolpartierna kan för övrigt tjäna som underlag för det jag har antytt ovan, nämligen att James' ikoniska projiceringar knappast bara har förankring i hans stora kunskaper i de visuella konstarterna utan även har en förutsättning i en inomlitterär tradition. Ikoniska projiceringar genom fordonsfönster har jag tidigare noterat hos Brockes och H C Andersen. För de tre berörda texterna gäller att det främmande hålls på avstånd med hjälp av fönsterkarmen. I alla tre förmedlas en turists synupplevelse av de omgivningar han passerar. Han tillgodogör sig det främmande via en kod som han känner sig

hemma i, nämligen bildkonsten. Detta problem kommer att diskuteras närmare nedan.

Eskapismen och det pittoreska

När bildkonstnärerna mellan 1830-talet och 1850-talet i allt större utsträckning begav sig till främmande miljöer i det egna landet eller, inte minst, till dem i avlägsna länder för att där söka nya motiv, var detta intimt knutet till tidens allmänna exotism, till den okända topografins och de främmande miljöernas romantik. En förutsättning för denna exotism var 1840- och 1850-talens revolutionerande uppbyggnad av ett kontinentalt järnvägsnät. Den ikoniska projiceringen i litterära texter under dessa år är naturligtvis starkt knuten till detta förhållande.

Litterära texter från sekelskiftet och från 1900-talets första år tycks åter i viss utsträckning knyta an till denna kombination av exotism och ikonisk projicering. Turistens estetiska och till intet förpliktande hållning förefaller åter strukturera perceptionen av landskap och miljö hos vissa författare.

Det Europa som Henry James således skildrar förmedlas till läsaren via den amerikanske konstkännarens aristokratiska blick. James' personer är alla ekonomiska parasiter, som står utanför all produktiv verksamhet, instängda i en estetisk värld. De förblir turister i de länder där de uppehåller sig, de saknar vilja att lära känna de miljöer de färdas förbi. De betraktar men deltar inte. Den estetiska koden störs inte av det de uppfattar som irrelevant kunskap. De betraktar omgivningen med målarens estetiserande blick och ser därför vad lokalbefolkningen inte ser. Terrie berör detta när han i sin avhandling om James säger följande: "The very newness and strangeness of such surroundings to his eyes bring out colors and impressions that would be lost to the familiar eye."³³¹ Henry James framstår även här som en förmedlare mellan det tidiga och det sena 1800-talet. Liksom det tidiga seklets diktare kan han se fatigdomen som pittoresk. Redan i *Transatlantic Sketches* (1875) — blotta titeln röjer traditionsbindningen — talar han om Florens' "romantic shabbiness" och om "ragged picturesqueness—the picturesqueness of poverty" i Rom och Neapel.³³² I *The Aspern Papers* karakteriserar han Venedig med orden "its sweet, characteristic Venetian shabbiness".³³³

Samma tendens finner man i det på s 100 citerade partiet ur Marcel Prousts roman *Du côté de chez Swann*. Beträktaren befinner sig i "en av Paris fulaste stadsdelar", men det han visuellt upplever har bara estetiska, inga sociala kvaliteter för honom.

I Vilhelm Ekelunds *Veri Similia* (1915) finner man under rubriken "Stilleben" följande framställning:

Hur denna jordens doft och toner kunna binda hjärtat! En av de sista dagarna jag vistades i staden X. gick jag på en gata i utkanten. — Det var en morgon i den tidiga hösten. Den lilla gatan låg tyst, solig och tom. Då hörde jag inifrån en gård det sakta släpiga ljudet av en vedsåg. Genom gårdsporten såg jag in på en stor gårdsplan med en vagn, några höns, redskap o.s.v. Där stod mannen och sågade. En liten torr karl av en viss Söderåstyp med en liten tobakspipa av trä i munnen. Solen sken med en stillhet i sitt ljus som över en höstbild av någon gam-

mal holländsk målare, och Måns satt och putsade sig på trappan med en ro som om han suttit där från tidernas morgon och tänkte hålla sin välsignade plats i evighet, medan han då och då kastade en gillande välvillig blick på den lagom flitige mannen och hans tobakspipas röksky. Hur denna jordens bilder kunna binda hjärtat! Djupare är ju ingen poesi och ingen andakt än den frid och djupa säkerhet som glänsar över en sådan bild och som gör Nederländernas mästare eviga. Man tycker sig se ned genom seklerna och känner den heliga glädjen och fromheten fylla hjärtat, hela släktets sunda goda glädje över jordens hem och sin samhörighet med alla dess ting. Man blir som ett barn som sitter på golvet i solen och följer med sitt lilla finger en kvist i tiljan eller en flugas vandring och tyckes så förlorad i denna lust som den vise i sin tanke.³³⁴

Prosastycket är skiktat i två nivåer, en skildring av diktjagets plötsliga insyn genom en port i en främmande stad samt en generaliserande reflexion över denna insyn. Ekelund ger en markering i titeln — stilleben — som styr läsarens förväntan i riktning mot bildkonst. Detta bekräftas också i uttrycket ”en höstbild av någon gammal holländsk mästare” samt i uttrycket ”en sådan bild som gör Nederländernas mästare eviga”. Namnet Måns och beteckningen Söderåstyp befäster med lätt antydning intrycket av en genrebildkaraktär. Även om synfältet har dynamiska kvaliteter, är det en utpräglat statisk kvalitet som sätter sin prägel på scenen. Den betonas inte bara i titeln, som konnotativt förvandlar gubben till ett element bland flera i ett stilleben, eller i uttrycket ”med stillhet i sitt ljus”. Det statiska poängteras också av kattens ro, ”som om han suttit där från tidernas morgon och tänkte hålla sin välsignade plats i evighet”. Det är emellertid inte någon målning som beskrivs i Ekelunds text. Betraktaren i dikten, som är väl förtrogen med den holländska 1600-talskonsten, företar en ikonisk projicering på det synfält han har framför sig. Han ser det hela infattat i en ram i form av en gårdsport. Det som befinner sig utanför ramen har museiväggens neutrala karaktär: ”tyst, solig och tom.”

Betraktaren tillhör uppenbarligen en högre socialgrupp än vedsågaren. Dessutom är han turist. Miljön är främmande för honom och just därför erbjuder den möjligheter för ikonisk projicering. Betraktaren tillgodogör sig synfältet utan att ägna den tanken någon uppmärksamhet att scenen kan ”läsas” i termer av konkreta sociala problem. Den förbipasserande drar slutsatser av det han ser, som inte angår vedsågaren. För honom äger scenen bara estetiska och idyllisk-nostalgiska kvaliteter.

Det samma kan man säga om prosadikten ”Hos turken II” i Ola Hanssons samling *Korta resebrev* (1922—1925):

I ramen av glasdörren till balkongen står därute landskapsbilden i färger och linjer av en klar och kall kvällsskymning: en vik av Bosporen, ljus och blank; strandåsen som ett tjockt svart streck; och däruppe en ungrädsallé med tunt penslade stammar och kvistnätet som en lätt rök mot den ljusa blanka himlen.

Jag fylles plötsligt och helt av ett minnes ymniga smärta, beklämmande och lösande tillika.

Minne? Kan man kalla känslan utan bilden ett minne?

I något för länge sedan förflutet moment av mitt liv — jag vet ej vilken och jag vet ej när — måste jag ha sett Ödets fé sitta bredvid vägen, där jag gick fram, och mött just samma stora, sorgsna blick ur hennes ögon som denna kväll.³³⁵

Betraktaren befinner sig långt hemifrån i ett landskap som han varken har förankring i eller djupare kännedom om. Han isolerar en del av detta landskap — det som får plats i balkongdörrens fönster — i en ikonisk projicering. Landskapet ligger inte utsträckt framför honom, det står vertikalt i glasdörrens ram, en landskapsmålning där tunt penslade linjer anger en allés vertikala former, medan ett tjockt svart streck formar strandåsens horisontlinje. Betraktaren iakttar en främmande topografi som vore den en målning, han avläser en ikonisk projicering som konkretiserar hans nostalgiska längtan till längesedan svunna tider.

Betraktaren integrerad i den egna ikoniska projiceringen

En viktig förutsättning för att betraktaren skall kunna uppleva den yttre objektvärlden som en bildstruktur är att han etablerar en estetisk distansering till det utsnitt av verkligheten han iakttar. Genomgående i de litterära texter som jag diskuterat ovan är närvaron av en fysisk eller immateriell ram mellan betraktaren och den betraktade scenen. Men liksom man i verklighetens värld kan känna sig som aktör på en scen eller en filmduk och på samma gång uppleva sig som betraktare av denna scen eller filmduk, händer det i vissa litterära texter att betraktaren integreras i sin egen ikoniska projicering.

I Henry James' roman *The Ambassadors* (1903) tar amerikanen Strether tåget ut på den franska landsbygden. Hemma i Boston har han en gång sett en landskapsmålning av den franske impressionisten Lambinet, en målning som har gjort intryck på honom och som han bär med sig i sitt medvetande. Strether stiger på en ingivelse av tåget vid en för honom okänd station, och plötsligt är det som om han hade Lambinets bild framför sig:

The oblong gilt frame disposed its enclosing lines; the poplars and willows, the reeds and river—a river of which he didn't know, and didn't want to know, the name—fell into a composition, full of felicity, within them; the sky was silver and turquoise and varnish; the village on the left was white and the church on the right was grey; it was all there, in short—it was what he wanted: it was /. . ./ Lambinet.³³⁶

Strether går in i sin ikoniska projicering och blir ett element i den, samtidigt som han tycker sig stå utanför bilden och betrakta sig själv på avstånd. Detta är i och för sig inte något nytt i litterär text. Man kan till exempel peka på Charles Grandet i Honoré de Balzacs roman *Eugénie Grandet* (1833), som i avsikt att göra intryck på sin omgivning sätter handen i västen och blickar ut i rymden för att därmed efterlikna hållningen hos Chantreys staty av Lord Byron.³³⁷ Även han ser sig själv i dubbelt perspektiv. Vad som emellertid skiljer Strethers ikoniska projicering från Charles Grandets, är att Strethers är långt mer sammansatt. Medan Charles närmast poserar lekfullt, upplever Strether sina steg över den imaginära bildramen — vilket i sig anknyter till en litterär tradition från Carrol och H C Andersen³³⁸ — som en händelse som i djupaste mening berör hans personliga, existentiella problematik. James' skildring av det splittrade i Strethers upplevelse av jaget och omgivningen pekar fram mot liknande skildringar i litteraturen efter 1945.

Ett viktigt författarnamn i detta sammanhang är Johan Borgen, som i böcker och artiklar har dokumenterat ett starkt intresse för och kunskap om bildkonst.³³⁹ I novellen "Svanen" befinner sig en ung man och en ung kvinna i en park. Han är författare, hon är målarinna. Kvinnans förhållande till landskapet är präglat av estetisk distansering, hennes upplevelse av omgivningen är, tänker hennes vän, "faglig og nærmest åndsfraværende".³⁴⁰ Hon projicerar en bildstruktur på den verklighet hon betraktar, hon "läser" den med förankring i bildkonstens kod:

Hun lot blikket streife det alt sammen: de dypgrønne trærne til venstre for dammen lå i et brunt mørke, som på en gammel düsseldorfer, voldsomt brutt av et lyst felt i brutalt "Willumsengrønt"; men over selve dammen lå et sølvslør som på de små, inntagende bilder av Corot, dem turister falt i avmakt over. Et dådyr gikk langsomt fra det skjærende lyse feltet over i det mørke og ble ett med dunkelheten under kronene. Men ut i det sølvgrå feltet i dammen seilte svanene, en skinnende hvit flokk.³⁴¹

Paret upptäcker en pojke som lutar sig ut över vattnet mot en svan medan han håller sig fast i en gren. En liten flicka står orörlig på stranden för att inte bryta hans intensiva koncentration, vilket skulle kunna få honom att störta i vattnet. Även paret stannar upp, han nära stranden, hon längre upp i sluttningen. Hans uppmärksamhet är emellertid mera riktad bakåt i terrängen än framåt:

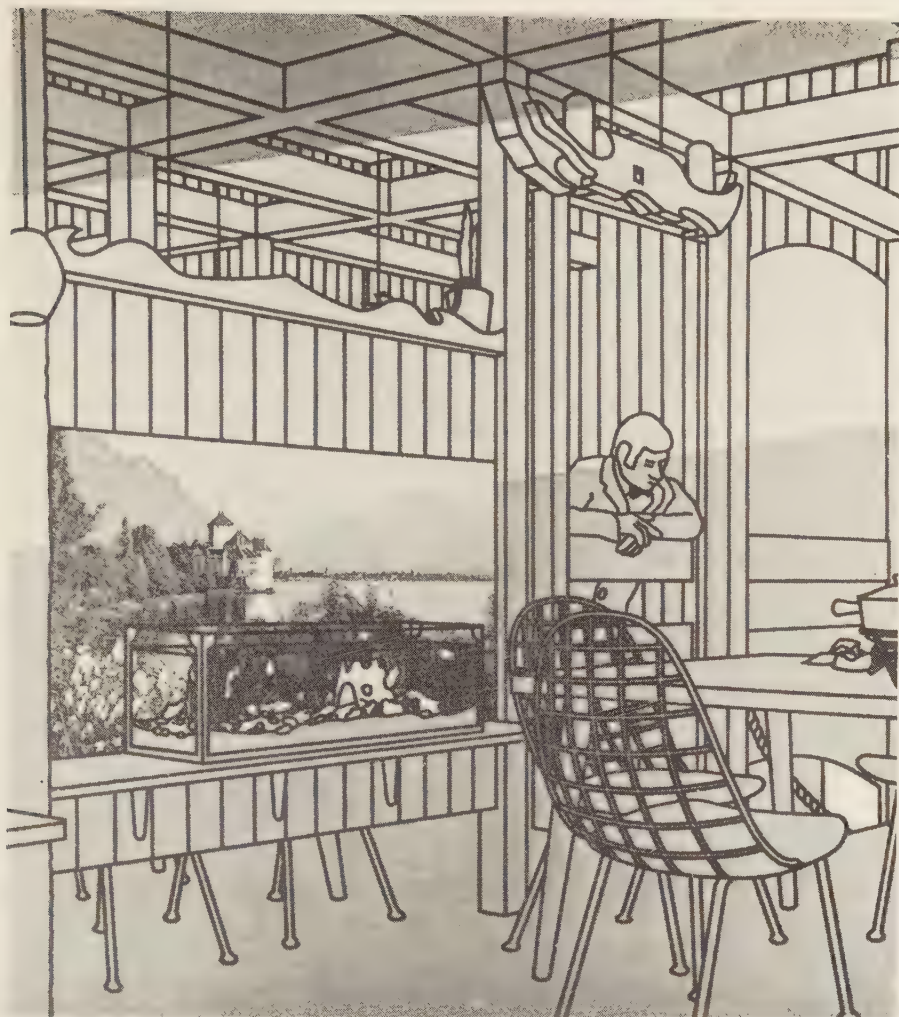
Han kjente det som et sug fra ryggen, en blind kraft som holdt ham statisk i den bratte bakken, som kanskje fastholdt ham som element i en komposisjon hennes blikk tok inn og skapte på stedet utan å vite av det. Og i det samme kjente han seg selv som en del av dette bilde. Som om han så seg selv fra ryggen, et ledd i en sammenheng han ikke kunne bryte, for da brøt han lovmessigheten i en helhet som var hellig i denne stund.³⁴²

När pojken till sist ändå faller i vattnet, utlöser detta en kaotisk händelsekedja, som kraftigt kontrasterar mot det tidigare statiska intrycket.

Borgens novell handlar om det mönster människor är bundna i och om att vara medvetet närvarande och delaktig i en dynamisk, konkret verklighet. Den handlar om efterkrigseuropéns känsla av splittring och alienation, om hans förväxling av sken och verklighet.

Den amerikanske sociologen Daniel J Boorstin visar i sin bok *The Image or What happened to the American Dream* hur floden av bilder i det moderna samhället påverkar vår upplevelse av verkligheten. Denna flod resulterar i att vi kan ha svårigheter att skilja mellan objektet och bildframställningen av objektet. Ja, avbildningen kan för vissa människor te sig mer levande och mer reell än det objekt den avbildar.³⁴³ Borgens novell kastar ljus över denna företeelse. Det samma gör Simone de Beauvoirs roman *Les belles images* från 1966.

Romanens kvinnliga huvudperson, Laurence, arbetar i reklambranschen med ytliga och insmickrande foton och slogans. Hon känner sig främmande och alienerad i den värld hon lever i. Romanen handlar om hennes väg mot ett nervsammanbrott. Temporärt har hon mist förmågan att skilja mellan sken och verklighet. Hon upplever omgivningen som arrangerade bilder, som bildstrukturer. Hon kan inte frigöra sig från tendensen att projicera den fotografiska bildens normer på sin visuella omvärld: "Chaque matin, en ouvrant ses



Den graderade överkligheten: P Caulfield, *Efter lunch* (1975).

volets, Laurence contemplait une superbe photographie sur papier glacé.”³⁴⁴

Laurence är emellertid inte bara en utomstående betraktare. Liksom Strether i *The Ambassadors* och författaren i Borgens novell kan hon uppleva sig själv som ett element i en bild. I början av romanen sitter hon vid skrivbordet. Hennes vän sitter bredvid henne och läser. Laurence ser ut genom fönstret och hennes blick faller på ett par, som passerar huset. Hon får en stark upplevelse av deras fönsterinsyn. Hon upplever sig själv som ett element i deras ikoniska projicering. Det passerande paret

contemple au passage l'intérieur idéal : sous le lampadaire, l'homme jeune et élégant dans son pull-over en angora qui lit une revue d'un air attentif ; la jeune femme assise à sa table, un stylo en main, l'harmonie des noirs, des rouges et des jaunes si bien assortis (heureux hasard) aux rouges et aux jaunes des dahlias.

Tout à l'heure, quand je les ai ceuillis, c'était des fleurs vivantes. Laurence pense à ce roi qui changeait en or tout ce qu'il touchait /.../. Tout ce qu'elle touche se change en image.³⁴⁵

Liksom i reklambildens fashionabla värld är allt vackert, sobert, välbalanserat — och ytligt. Ingenting av det sammansatta och motstridiga i verklighetens värld får liv under fernissan. På samma sätt som Eleanor i Dos Passos' roman värjer sig Laurence mot verklighetens brutala närvaro. Hon flyr in i bilden: "Elle a toujours été une image."³⁴⁶

I sitt kapitel om arkitektoniska utopier i *Das Prinzip Hoffnung* har Ernst Bloch några formuleringar som skulle kunna läsas som en direkt och närmast uttömmande kommentar till ovanstående parti ur *Les belles images*. Bloch skriver:

frisch, zuweilen auch trügend wirken gezeichnete Innenräume, selbst wirkliche Zimmer, softern sie durch Schaufenster gesehen werden oder durch eine Schranke abgetrennt sind. Wer wollte nicht in diesen edel schwellenden Sesseln ruhen, unter der freundlich gestellten Lampe, im abendlichen Zimmer. Möchte uns sein Friede eigen sein, der ganze Raum erzählt von Glück. Aber das Glück liegt im bloßen Blick von Aussen, Bewohner könnten es nur stören. /- - -/ Der Entwurf behält den Traum vom Haus; Blick durchs Fenster rahmt ihn, auch das Modell steht wie im Fernbild da. Eine Schutzschicht wirkt, die zwar durchsichtig ist, doch noch nicht zugreifen oder eintreten lässt. Darum sieht alles hinter Glas so viel besser aus, leichter beieinander wohnend.³⁴⁷

I princip är det samma förhållande i detta parti ur *Les belles images* som i Baudelaires dikt "Les fenêtres". Den verklighet som tillhör människan eller människorna bakom fönsterglasat är i sig oväsentlig. Det viktiga är att betraktaren använder fönsterinsikten för att kunna möta ett behov hos sig själv. I Baudelaires text tar betraktaren fönsterinsikten till utgångspunkt för en "legend", som bidrar till att göra hans liv lättare att leva. I Simone de Beauvoirs text upplever Laurence sig som ett element i en ikonisk projicering, som för betraktaren på gatan, dvs i praktiken för Laurence själv, konkretiserar drömmen om den fullständiga lyckan, sådan den gestaltas i den kommersiella reklambilden.

5. Sammanfattning

I sin bok *S/Z* skriver Roland Barthes följande:

Toute description littéraire est une *vue*. On dirait que l'énonciateur, avant de décrire, se poste à la fenêtre, non tellement pour bien voir, mais pour fonder ce qu'il voit par son cadre même : l'embrasure fait le spectacle. Décrire, c'est donc placer le cadre vide que l'auteur réaliste transporte toujours avec lui /.../, devant une collection ou un continu d'objets inaccessibles à la parole sans cette opération maniaque /.../ ; pour pouvoir en parler, il faut que l'écrivain, par un rite initial, transforme d'abord le « réel » en objet peint (encadré) ; après quoi il peut décrocher cet objet, le *tirer* de sa peinture ; en un mot : le dé-peindre /.../. Ainsi le réalisme (bien mal nommé, en tout cas souvent mal interprété) consiste, non à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel : ce fameux réel, comme sous l'effet d'une peur qui interdirait de le toucher directe-

ment, est *remis plus loin différé*, ou du moins saisi à la parole : code sur code, dit le réalisme.³⁴⁸

Citatet, som ingår i en diskussion om Balzac och den litterära realismen, handlar inte om ikonisk projicering i litterär text. Det är den kupade handens estetik Barthes talar om, det är ramen som ett effektivt hjälpmedel till estetisk distansering. Han talar om den betraktande författaren, som i sin strävan efter det distinkta avskär och isolerar detaljen från totaliteten. Liksom Langen talar Barthes mer om författarens ram än om en ram som framställs i texten, mer om författarens väg till texten än om texten i sig.

Den kupade handens synfält är inte detsamma som ikonisk projicering, men det är en viktig förutsättning för denna projicering, något som den tidigare diskuterade dikten "Paa Vidderne" av Henrik Ibsen är ett exempel på. Med hjälp av den reella eller fiktiva ramen etableras den estetiska distanseringen och mobiliseras den kod som får betraktaren att uppleva former, linjer och färger i sin optiska omgivning som element i en målning, en teckning, ett foto osv. Detta sätt på vilket betraktaren visuellt begränsar och omtolkar den yttre verkligheten är, som visats ovan, något som man kan belägga i litterära texter från 1700-talet och fram till idag.

Författarens val av bildkod för textens ikoniska projicering — t ex Björlings val av den syntetiskt kubistiska målningen och Ekelunds val av genrebilden — är givetvis beroende av det bildförråd, det ikoniska lexikon som författarens egen sociokulturella verklighet ställer till hans förfogande.³⁴⁹ Författaren kommer naturligtvis alltid att i hög grad stå under inflytande av tendenser i samtidens bildkonst och bildvärld, av samtidens sätt att uppleva och tolka den optiska verklighet som fastnar på näthinnan. Samtidigt har dagens författare ett betydligt rikare spektrum av visualmotiviska kategorier att förankra sina ikoniska projiceringar i än kollegerna från tidigare epoker hade till sin disposition. Människors ikoniska lexikon får ju en ökad komplexitet ju närmare vi kommer vår egen tid. Detta inte bara på grund av den kontinuerliga ökningen rent kvantitativt av bildkonst i världen utan kanske i synnerhet genom den förbättrade reproduktionstekniken samt den ökade effektiviteten när det gäller globala kommunikationsmedel. Detta bidrar till att öka kunskapen såväl om den egna epokens som om de äldre epokenas bildkonst. Man får naturligtvis i detta sammanhang inte heller glömma den flod av bilder som följer i masskommunikationens spår och de verkningar denna flod har på människors föreställningsvärld och associationssfär.

Inom denna sociokulturella kontext med sitt till omfånget begränsade ikoniska lexikon är författarens val av bildkod för sina ikoniska projiceringar givetvis i första hand dikterat av den funktion eller de funktioner som den ikoniska projiceringen skall fylla i den aktuella textens struktur.

Även om det funktionella ofta är av komplex karaktär, kan man nog påstå att den ikoniska projiceringens basala funktion i den litterära texten i regel är att konkretisera en betraktares relation till den egna verkligheten. Sedan må denna betraktare vara identisk med diktjaget, berättarjaget eller någon annan fiktiv gestalt inom textens ram. En annan sak är att betraktarens verklighet naturligtvis inte är densamma i James Thomsons diktärvärld som i Simone de Beauvoirs.

1700-talets ikoniska projiceringar tycks i huvudsak begränsa sig till landskapsskildringen. De är inte i första hand relaterade till den enskilda gestaltens personliga naturupplevelse, utan framstår som uttryck för ett efter hand starkt normbundet betraktelsesätt med stark förankring i den estetiska doktrinen ut pictura poesis samt i toposformen *deus artifex*. Samtidigt som de något grovt kan sammanföras under Batteaux' "le beau vrai", innebär de i viss utsträckning ett brott mot den härskande motivhierarkin. I det perspektivet kan de ses som ett steg mot den realistiska verklighetsskildringen.

Detsamma kan sägas om det sena 1700-talets och det tidiga 1800-talets ikoniska projiceringar med deras fokusering av så kallad "lokalfärg" och pittoreska kvaliteter, av människor inplacerade i landskap och främmande miljöer. Vägen till skildring av den sociala misären på hemmaplan gick via den pittoreska misären i det främmande landskapet och den främmande miljön.

För båda epokerna gäller — om än i olika grad — att de ikoniska projiceringarna ger uttryck för vedertagna attityder till omvärlden, attityder förankrade i de konventioner och estetiska normer som var förhärskande i epokalt och geografiskt definierbara sociala grupper.

Den ikoniska projiceringen i litterära texter efter ca 1870 är med sin fokusering av människors sociala och psykologiska problematik mera komplex till sina funktioner. Det projicerade porträttet får en central betydelse, samtidigt som den ikoniska projiceringen av andra bildkategorier i stor utsträckning tjänar som objektivt korrelerat för betraktarens sinne. Det är med andra ord betraktaren snarare än det betraktade synfältet som står i centrum för författarens uppmärksamhet.

Gemensamt för alla ikoniska projiceringar är att de ger uttryck för en bildmässig perception av den yttre objektvärlden, en perception som bl a många målare har artikulerat i skrift. I sin dagbok skriver således Eugène Delacroix följande:

Quand j'ai fait un beau tableau, je n'ai point écrit une pensée . . . C'est ce qu'ils disent! . . . Qu'ils sont simples! Ils ôtent à peinture tous ses avantages. L'écrivain dit presque tout pour être compris. Dans la peinture, il s'établit comme un point mystérieux entre l'âme des personnages et celle du spectateur. Il voit des figures de la nature extérieure, mais il pense intérieurement de la vraie pensée qui est commune à tous les hommes, à laquelle quelques-uns donnent un corps en l'écrivant, mais en altérant son essence déliée ; aussi les esprits grossiers sont plus émus des écrivains que des musiciens et des peintres. L'art du peintre est d'autant plus intime au cœur de l'homme qu'il paraît plus matériel /. . ./.³⁵⁰

Även om dagbokscitatet vittnar om en viss omogenhet hos den 24-årige målaren när det gäller synen på litterär text, ger det uttryck för något väsentligt, något som den äldre Delacroix flera gånger kom att återvända till i sin dagbok. Delacroix gör samma distinktion som Arnheim, när denne skiljer mellan verbalt och visuellt tänkande. Fast det i den litterära tolkningen av ikoniska projiceringar inte är frågan om perception av verkliga bilder eller bilder som inom fiktionens ram framställs som verkliga, utan om perception av reell eller fiktiv objektvärld som om den vore bild, tycks det specifika bildtänkandet i mycket större utsträckning komma till uttryck här än vad som vanligtvis är fallet i så kallade ekphrasis-texter.

Tidigare har jag försökt belysa det sätt på vilket olika författare gestaltar ikonisk projicering i litterär text, diskutera generella eller epokalt förankrade problem, som är bundna till texter av denna typ, samt visa på den fasta tradition som denna texttyp utgör inom västerlandets litteraturhistoria. Mera omfattande och fördjupade helhetsanalyser av de berörda verken har tyvärr inte fått plats inom denna ram. Att efterlysa sådana analyser är emellertid befogat, eftersom den ikoniska projiceringens funktion i helheten ofta är av stor betydelse. I det följande kommer jag i någon mån att råda bot på detta genom att mera ingående diskutera ett av de mer intressanta litterära verken i nordisk litteratur då det gäller litterär transformation av ikonisk projicering, nämligen Cora Sandels romantrilogi om Alberte Selmer.

III. Bildanknytning och ikonisk projicering i Cora Sandels romantrilogi om Alberte Selmer

1. Sara Fabricius och bildkonsten

Två år före sin död blev Cora Sandel, som i decennier hade levt ett tillbakadraget och närmast anonymt liv i Uppsala, plötsligt ett namn på allas läppar. Detta år — 1972 — visades nämligen den norske regissören Sverre Udnæs' dramatisering av romanen *Alberte og friheten* i nordisk TV. I press och radio gjordes intervjuer med den då 92 år gamla författarinnan, vars riktiga namn — Sara Fabricius — få hade känt till. Därmed kom ett förhållande i dagen, som heller inte många hade haft vetskap om tidigare: skaparen av Alberte-trilogin var även bildkonstnär.¹

Från den 18 mars till den 16 april 1972 ställdes 25 målningar och två svart-kritteckningar av Sara Fabricius ut på Prins Eugens Waldemarsudde i Stockholm.² Detta var första gången som dessa verk, vilka alla finns i privat ägo, visades offentligt. I utställningskatalogen skriver Bo Lindwall att det var den norska TV-serien samt en intervju med Sara Fabricius i *Svenska Dagbladet* som hade gett honom idén till utställningen.³ Enligt Lindwall krävdes mycken övertalning för att få målarinnsans tillstånd till utställningen. Själv besökte hon den inte.⁴ Till Cora Sandel-forskaren Odd Solumsmoen har hon emellertid om sina bilder sagt att det var "moro å få dem på veggen og få dem bedømt. Og at noen tyckte dom var bra". Hon kallade utställningen en "succès d'estime" och "en verdsettelse av det gamle menneske og dets bestrebelser".⁵

Någon undersökning i vidare mening av Sara Fabricius' bildkonst har ännu inte publicerats. Odd Solumsmoen nämner målningarna bara i förbigående i sin bok *Cora Sandel. En dikter i ånd og sannhet*.⁶ I utställningskatalogen avstår Lindwall från analys och värdering. Han begränsar sig till en sammanställning av valda citat ur *Alberte og friheten*, som han hoppas kan spegla Sara Fabricius' egna reflexioner kring bildkonst. Utställningen recenserades av Beate Sydhoff i *Svenska Dagbladet* den 23 mars 1972 och av Harald Flor i *Dagbladet* den 20 april samma år.⁷ Bildkonsten berördes dessutom, som nämnts, i intervjuer i press och radio 1972.⁸ Utöver detta material finns inte mycket som kan ge information om målarinnsan Sara Fabricius och hennes bildkonst. Själv nämner hon ingenting om denna sida av sin verksamhet i den brevsamling som förvaras på universitetsbiblioteket i Oslo. En dagbok, förd av Anders Jönsson, Sara Fabricius' man, är ännu inte tillgänglig för forskningen.⁹ Materialet är således begränsat och fragmentariskt, men med några få kompletteringar, som jag kommer att redogöra för nedan, räcker det trots allt till för vissa konklusioner.

1899 påbörjade Sara Fabricius sin utbildning till målarinna. Under ett år

var hon elev till den norska impressionisten Harriet Backer i Kristiania. I ett rekommendationsbrev skriver Harriet Backer att hennes elev har

ett godt Kunstner Talent. Hendes Aktstudier, der rigtig nok aldrig blev fuldførte, røbede fin Iakttagelse og Sands for det Maleriske. Hun er vel endnu en Begynder, men hun vil sikkert kunde regne paa en Kunstnerfremtid, hvis hun faar Anledning til att fortsette sit Studium.¹⁰

En av Sara Fabricius' tidigare målningar, en interiör från Oslo Kunstindustrimuseum daterad 1905, visar både när det gäller motivval och måleriteknik en tydlig påverkan av Harriet Backer.¹¹ "Jeg var jo ikke impresjonist, men jeg drømte vel om å bli det", säger hon till Odd Solumsmoen i en intervju i *Arbeiderbladet* den 20 oktober 1962.¹²

1905 reste Sara Fabricius till Paris för att fortsätta sin utbildning där. Hon studerade vid akademierna på Montparnasse, bl a på Colarossi där Christian Krogh var lärare fram till 1909. Hon bodde och målade på Montparnasse under de år då fauvismen och kubismen bröt in i konstdebatten och fick temperaturen att stiga kring borden på konstnärskaféer som Café du Dôme, Café de la Rotonde och Café de Versailles.¹³

Att de nordiska bildkonstnärerna arbetade på Montparnasse innebar emellertid inte att de omedelbart lystrade till parnassens nya signaler. De levde i händelsernas centrum men var samtidigt tämligen isolerade från de konstnärer och de grupper som lanserade den fauvistiska och den kubistiska bildsynen. På sina stamkaféer diskuterade de ivrigt tidens avantgarde-konst, men i ateljéerna var det fortfarande Gauguin och Cézanne som var de vägledande idealen.

Bland Sara Fabricius' efterlämnade papper har jag funnit ett utkast om Albert Gleizes' och Jean Metzingers pionjärarbete om kubismen, *Du cubisme* från 1912. Det opublicerade utkastet lyder i sin helhet:

Der utkom ivår en bok om kubismen, skrevet av de to overkubister Albert Gleizes og Jean Metzinger. Det er et literært sett godt arbeid, knapt og klart, så knapt og klart som en bok om kubisme overhode kan være, hvor de kubistiske teorier er fremsatt med fransk knaphet og klarhet, og hvor der blant mange uholdbare og vanvittige ting fins gamle eviggyldige og glemte og endel nye sannheter. Det er sant, att kunstneren skal være opdageren, som viser menneskene *ny* skjønnhet, ikke den ustanselige foreviser av, hvad de forlengst kjenner og selv kan se. Det er sant, at et kunstverk skal være rikt nokk på innhold til uavladelig å fengsle os på ny. Sålenge det gjemmer sin innerste hemmelighet for os, sålenge elsker vi det . . . men med et fixerbillede er vi ferdige, når vi har funnet de forskjellige gjenstander, det er satt sammen av. Og finner vi dem ikke, slenger vi billedet fra os i ergrelse.¹⁴

I en anteckning på samma papper står följande: "Jeg hørte forleden en kubist si: David er den største av alle kubister. Jeg tenkte: Ja, da så--." Sara Fabricius' formuleringar ger en klar antydning om vilken inställning hon hade till den analytiska kubismen. Utkastet berättar emellertid ingenting om vilken uppfattning hon senare skulle bilda sig om den syntetiska kubismen, som växte fram i Paris under åren från och med 1912. Till Solumsmoen har hon sagt att hon, som så många andra konststuderande i Paris kring första världskriget, kände stort intresse för kubismen.¹⁵ Att så verkligen var fallet visar kanske



S Fabricius, *Självporträtt*
(bild nr 1 i Waldemarsud-
dekatalogen).



S Fabricius, *Trädgård*
(bild nr 12 i Waldemarsud-
dekatalogen).

det faktum att hon senare blev elev till den moderate kubisten André Lhôte i hans akademi på 18 Rue d'Odessa.

Men även om Sara Fabricius var fascinerad av och i viss mån orienterad i de nya kubistiska strömningarna blev hon aldrig kubist i det egna måleriet. I sin recension av utställningen 1972 skriver Beate Sydhoff: "Cora Sandels eget måleri visar inget återsken av kubismen eller andra radikalare riktningar från tiden, men det är ett personligt och mycket formmedvetet måleri där hennes eget kritiska öga prövat och vägt delarna mot varandra." Liksom många av sina nordiska kolleger i Paris byggde hon sina kompositioner på en solid och beprövad grund. Flera av hennes målningar har en tydlig prägel av Gauguins färg och syntetistiska form.¹⁶ De flesta av dem har emellertid samma förutsättningar som kubisternas målningar, nämligen Cézannes bildkonst.

I en intervju i *Arbeiderbladet* den 1 juli 1972 säger Sara Fabricius till Solumsmoen:

Jeg måtte ha skelettet i bildet i orden. Underlaget. Noe ordentlig å bygge på. Så fikk livet komme siden. Om det kunne. / . . / Cézanne var for mange av oss det fjerne ideal, noe uoppnåelig.¹⁷

Harald Flor skriver i sin recension av utställningen 1972: "Cézannes billedlige rekonstruksjonsverk er det bakenforliggende eksempel, et krevende ideal men vel også for Cora Sandel (som for så mange av hennes samtidige) en klippefast garanti som borget for gyldigheten i bestrebelsene."

Närheten till Cézanne kommer till uttryck bl a i målarinnans val av motiv. På utställningen 1972 kunde man se tio stilleben, de flesta med frukt och grönsaker på ett bord, nio porträtt, som alla är formella studier utan psykologisk fördjupning, fem landskap samt en interiör.

Sara Fabricius använder i många av dessa sina utställda målningar samma penselteknik som Cézanne, det vill säga hon "murar upp" bilytan till en fast helhet, som består av en mosaik av små enskilda färgfält som bryter mot varandra.¹⁸ I likhet med Cézanne arbetar hon i vissa av sina stilleben med flera blickpunkter¹⁹ — samt låter gärna duken fläckvis lysa igenom på cézanneskt manér.²⁰ Hon använder rumsuppyggande valördifferenser, samtidigt som hon accentuerar dukens tvådimensionella rum.²¹ Liksom Cézanne använder Sara Fabricius gärna en begränsad färgskala av grönt-blått-ockra, men i motsats till den franske målaren använder hon dessutom i stor utsträckning kombinationen grönt-lila, något som man kan finna både hos Gauguin och i vissa av Matisse's landskapsmålningar.²² I uppbyggnaden av ett av hennes landskap finner man samma korsande diagonaler upp mot en hög horisont som är så vanliga i Cézannes målningar av landskapet vid La Montagne Sainte-Victoire.²³

De flesta av Sara Fabricius' målningar är ofullbordade. Som Harald Flor antyder, kan detta botten i en fruktan för att det överarbetade skulle tynga ned anslaget och beröva färgen dess liv. De är också osignerade. Osäkerheten och självkritiken har, som Flor också påpekar, varit viktiga faktorer i detta sammanhang. På Universitetsbiblioteket i Oslo har jag funnit ett odaterat papper från Paristiden, på vilket det står: "Fikk korrektur idag. Tørre rettelser uten kommentarer. At jeg ikke kan få det til! Og i skumringen kommer forlatthetsfølelsen så over mig."²⁴

I sin bok om Cora Sandel skriver Odd Solumsmoen:

Hun sier selv at hun sto i et ulykkelig kjærlighetsforhold til maleriet, at hun elsket å male. Men fargene var og ble for tunge — om hun også på luft- og lysmalerens vis trofast satt foran motivet for å avlokke det den avgjørende hemlighet.²⁵

”Ja, det maleriet”, har Sara Fabricius sagt till Solumsmoen, ”det var nå mitt sorgebarn. Mest førte det til at jeg sank hen i fruktløse grublerier over at jeg ikke fikk det til, og slik var det: Jeg fikk det jo ikke til.”²⁶ Men hon har också sagt till sin levnadstecknare: ”Hadde jeg vært mindre nervøs, mindre lett brakt ut av fatning både av livets gledelige ting og dets motganger, kunne jeg kanskje blitt maler likevel.”²⁷

Nu menar Harald Flor att det ofullbordade i Sara Fabricius' målningar inte bara behöver bero på osäkerhet utan också på ”en dypereleggende idé om hva et kunstverk skal utsi”. Bilderna ”uttrykker en forestilling om at kunstverket ikke må lukke seg, ikke stå som et definitivt utsagn for den som møter det”. Mot bakgrunn av vad som sagts ovan verkar emellertid detta något osannolikt. Målarinnans uttalanden om fruktlösa grubblerier tyder inte på att det ofullbordade var något avsiktligt. Utan tillgång till bredare dokumentation får man nog ta Sara Fabricius på orden: hon ”fikk det jo ikke til”.

Även om det antagligen låg flera orsaker bakom Sara Fabricius' upplevelse av sig själv som en misslyckad bildkonstnär, är säkert en av de tyngsta att finna på det konkreta sociala och ekonomiska planet.

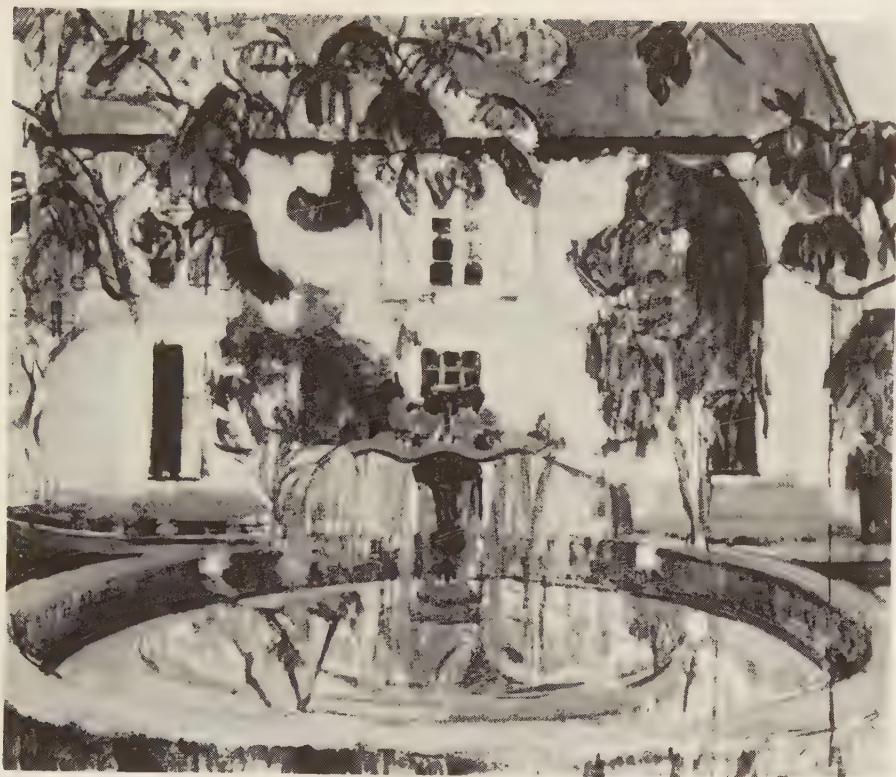
1913 gifte Sara Fabricius sig med den skånske skulptören Anders Jönsson. Tack vare ett större stipendium kunde paret för en tid bosätta sig i Italien. I augusti året därpå bröt första världskriget ut. Efter ett halvår, i februari 1915, återvände makarna till Paris. Sara Fabricius fortsatte att måla, men av många tecken att döma var hon först och främst skulptörens hustru. I boken *Minnen från konstnärskretsarna och författarvärlden* skriver F U Wrangel om Anders Jönsson:

Hans rymliga ateljé, vid Villa Brune, långt ute vid de södra fortifikationerna, belägen i en vidsträckt trädgårdstomt, var en ofta anlitad samlingsplats, där många glad ateljéfest ägde rum under dessa år, då värdinnan, fru Sara Jönsson, född Fabricius, en begåvad norsk målarinna, bidrog att göra det angenämt för gästerna.²⁸

Många av Sara Fabricius' målningar är idag förstörda eller försvunna. De flesta av dem som finns kvar ägs av hennes son Erik Jönsson. Några av dessa bilder bär märken av spikar i duken. Enligt Sara Fabricius' egen uppgift användes de på sin tid till att fodra Anders Jönssons skulpturlådor, då dessa skulle transporteras på järnväg hem till Sverige.²⁹ Om så är fallet berättar det inte så litet om den brist på respekt och uppmuntran som målarinnan Sara Fabricius mötte under sina år i Paris.³⁰

Då Sara Fabricius i mars 1917 blev gravid, höll hon sig borta från André Lhôtes undervisning. En dag mötte hon emellertid sin lärare på Bon Marché och berättade då om sitt tillstånd för honom. Utifrån akademilärarens omfattande erfarenhet av kvinnliga målares villkor svarade Lhôte: ”Alors, c'est fini pour vous.”³¹

Bland Sara Fabricius' efterlämnade papper har jag funnit följande anteck-



S Fabricius, *Sydfransk villa* (bild nr 21 i Waldemarsuddekatalogen).



S Fabricius, *Stilleben med frukter och rödbetor* (bild nr 5 i Waldemarsuddekatalogen).

ning om krigets Paris: "Som i en ond drøm så vi i ånden Paris. Så det behengt med svære emaljeskilter i blått og hvitt. På dem alle stod: Abort /— —/ I kanalens stille vann speilte sig veldige hvite skilter med blå bokstaver. På dem alle stod: Abort."³² Orden ger en skakande inblick i Sara Fabricius' desperata upplevelse av de brutala konsekvenser för kvinnans situation som kriget innebar. Orden ger uttryck för något som ligger långt borta från den synbarligen sorglösa mansvärld som kommer till uttryck i Wrangels ord ovan.

André Lhôte blev sannspådd. "Det var en tid när jag gick mellan barnvagnen och målarstaffliet, men det höll inte länge", har Sara Fabricius sagt i en svensk intervju.³³ 1918 målade hon sin sista bild, ett landskap från Bretagne.³⁴ "Det kändes som att amputera ett ben eller en arm", har hon berättat.³⁵

Den som amputerar ett ben eller en arm har länge en känsla av att den förlojade lemman finns kvar. Så måste det också ha förhållit sig med Sara Fabricius när det gäller hennes bildkonst. Spåren av 20 års aktivitet som målarinna skulle inte över en natt kunna suddas ut ur medvetandet. Som kommer att framgå av det följande tog Sara Fabricius också med sig de många årens erfarenheter från målarateljén in i sin författarverkstad.

2. Från måleri till litterär text

Författarinnan "har ett språk, som i teckningen av landskap, stadsbilder, interiörer och människogestalter vittnar om att förf. dragit nytta av sina målarstudier". Detta skriver Harald Elovson i sin långa artikel "Cora Sandel" i *Svensk Uppslagsbok* (1963).³⁶ Carl Fredrik Engelstad ger i en tidningsartikel ett par år senare uttryck för samma uppfattning: "Cora Sandel begynte som malerinne, og det merkes på hennes diktning. Hun har det klare øyets observans, hun iakttar sine omgivelser." Enligt Engelstad har hon "evnen til å velge ut i vrimmelen av iakttagelser nettopp de trekk som har anskueligheten i seg, og holde dem fast i en sober og smidig ordkunst som uten å glimre formidler iakttagelsen".³⁷ Vid Sara Fabricius' död 1974 skriver Odd Solumsmoen i *Arbeiderbladet*:

Det er ikke i en minnesartikkel som denne plass til noen nærmere påvisning av hvordan malerinnen Sara Fabricius påvirket forfatterinnen Cora Sandel. Men alt Cora Sandel skrev, gjennomtrenges, gjennomlyses av en enestående visuell hukommelse. For hørte hun skarpt, så hun enda skarper.³⁸

Dessa tre uttalanden ger egentligen inte uttryck för något annat än uppfattningen att Cora Sandel bygger sina texter på en solid tradition inom 1800-talets berättarkonst. Allt är konkretiserat och visualiserat, vi möter en värld som vi kan tro på med alla våra sinnen, för att använda Virginia Woolfs ord om Maupassants berättarkonst.³⁹ Eller för att citera ur Joseph Conrads förord till romanen *The Nigger of the Narcissus* (1897): "My task / . . . / is, before all, to make you see."⁴⁰

Den koppling som Elovson, Engelstad och Solumsmoen gör mellan Sara Fabricius' verksamhet som bildkonstnär och Cora Sandels litterära texter är naturligtvis relevant. Men problemet beträffande bildkonstens styrande infly-

tande på Cora Sandels litterära verk är trots allt mera genomgripande än vad som ryms i termer som åskådliggörande eller ekphrasis i detta ords ursprungliga betydelse. "When a writer spends much time in front of pictures and in the company of painters discussing their work, it will go hard but his writing will be affected to the point, perhaps, of being transfigured by the experience", skriver F W J Hemmings i en artikel om Zola och Manet.⁴¹ Detta gäller i lika hög grad författarinnan Cora Sandel, som inte bara själv varit målarinna utan dessutom målarinna i Paris under de viktiga åren mellan 1905 och 1920.

Under flera decennier hade Paris varit ett centrum för impulsflöde mellan bildkonstnärer och författare. Som Jost Hermand påpekar i sin bok *Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft. Methodische Wechselbeziehungen seit 1900* hade bildkonsten en över ordkonsten dominerande ställning under perioden 1870—1920.⁴² Den ström av impulser som den franska litteraturen under dessa år mottog från bildkonsten och som är rikt dokumenterad i studier av bl a Seznec, Hatzfeld och Ulrich Finke har knappast sin motsvarighet i något annat land.⁴³ Även utländska författare i den franska huvudstaden fick betydande impulser från de visuella konsterna. På 1870-talet bodde Henry James i Paris, den författare som kanske mer än någon annan har försökt skriva episka texter med motiviska och formella referenser till bildkonsten. Under 1900-talets första decennium bodde författare som Rainer Maria Rilke och Herman Bang i samma stad. För båda fick mötet med fransk bildkonst stor betydelse.⁴⁴

Med kubismens framväxt omkring 1907—08 fick bildkonstens inflytande på den litterära texten en ny karaktär. Rémy Saisselin skriver i en artikel 1968 att det under 1900-talets första decennium uppstod

a sharper differentiation between the now-no-longer sister arts. If at first it seemed that the end of the imitation theory of art implied the autonomy of each art and the common envy of poetry and painting for music, in the end, as concerns the sister arts, it also meant the precedence of painting over poetry. This became obvious by 1914, for by then painting had proved more revolutionary than poetry, so that certain poets and writers tried to do with words what painters did with paint and photographers with the camera.⁴⁵

Förutom Guillaume Apollinaire är författare som Gertrude Stein, William Carlos Williams och Pär Lagerkvist viktiga i detta sammanhang. Alla tre hämtade impulser i Paris och försökte målmedvetet närma sina texter till kubismens principer.⁴⁶

Som kvinna, författare och samlare av modern bildkonst samt som mecenat med öppet hus på Montparnasse måste naturligtvis särskilt Gertrude Stein ha fångat Sara Fabricius' intresse. Därom vittnar kanske bl a de två böcker av Gertrude Stein som finns i Sara Fabricius' efterlämnade bibliotek.⁴⁷ Men hur mycket Sara Fabricius kände till Gertrude Steins idéer om en kubistisk litteratur är svårt att veta. Den amerikanska författarinnan nämns inte i de efterlämnade papper som förvaras på universitetsbiblioteket i Oslo. Inte heller när det gäller Pär Lagerkvist finns mycket att bygga på. Något möte mellan Sara Fabricius och Pär Lagerkvist har inte gått att belägga. Solumsmoen tvivlar på att Sara Fabricius någonsin träffade honom.⁴⁸ *Ordkonst och bildkonst* (1913), där Lagerkvist diskuterar sina idéer om en kubistisk litteratur, finns

inte i Sara Fabricius' bibliotek.

Lagerkvist umgicks emellertid mycket med svenska bildkonstnärer på Montparnasse, bl a med den teoretiskt intresserade kubisten John Sten, en målare som antagligen även Sara Fabricius kände.⁴⁹ Vissa av John Stens karaktärsdrag tycks nämligen återfinnas hos Sivert, en central gestalt i de två senare volymerna i Alberte-trilogin, vilket alltså kan tyda på en bekantskap.⁵⁰ Pär Lagerkvists idéer om en kubistisk litteratur kan emellertid också ha kommit till Sara Fabricius' kännedom via hennes man, Anders Jönsson, som rörde sig mycket bland konstnärerna på Montparnasse. De resebrev som Jönsson sände hem till Akademien för de fria konsterna i Stockholm visar i varje fall att han inte var helt främmande inför problem rörande relationen mellan ord och bild. 1913, samma år som Lagerkvist ger ut *Ordkonst och bildkonst*, citerar Jönsson Goethes ord "Bilde, Künstler, rede nicht", och fortsätter: "Ty likaväl som ett musikverk endast genom örat når vårt medvetande, så kan ej intryck av bildande konst bibringas oss på annat sätt än genom ögat. Ord kunna ej tolka själen i ett konstverk."⁵¹ Tre år senare återkommer han till denna arnheimska synpunkt, som hos Jönsson kanske mer är diktad än en önskan att slippa skildra de egna skulpturverken i ord än den utgör en generell kommentar till konstarternas interrelationer:

Ju äldre man blir och ju mera man fattar av den bildande konstens väsen, ju mera lönlöst finner man försöket att vilja med ord uttrycka dess innehåll. Konstverkets verkliga själ avslöjar sig endast genom direkt kontakt med vårt känsloliv. — Avgrunden vidgar sig mellan litterär och bildande konst.⁵²

Nu försöker inte Cora Sandel gå i Gertrude Steins och Pär Lagerkvists spår och skriva "kubistiskt". Däremot är det inte uteslutet att de broar som man i Paris under dessa år försökte slå mellan bildkonsten och ordkonsten gav den lyssnande och läshungriga Sara Fabricius mod att som Cora Sandel söka kontakt med den litterära ut pictura poesis-traditionen och närma sig bildkonsten i sin beskrivning av objektvärlden och i sin tolkning av människans sinne.

Problemet borde ha relevans för en stor del av Cora Sandels författarskap. I det följande kommer emellertid diskussionen att begränsas till hennes debutroman och de två följande romanerna, som tillsammans bildar trilogin om Alberte Selmer: *Alberte og Jacob* (1926), *Alberte og friheten* (1931) samt *Bare Alberte* (1939).⁵³ Trilogin utgör ett av de viktigaste och mest intressanta skandinaviska verken inom den tradition som i föreliggande arbete kallas ikonisk projicering i litterär text.

3. Cora Sandels romantrilogi om Alberte Selmer

Cora Sandels Albertetrilogi har under senare år blivit föremål för ett förnyat och omfattande intresse bland litteraturforskarna. I försöken att precisera trilogins helhet — man talar om utvecklingsroman, kvinnoroman, konstnärsroman — lägger man med rätta tyngdpunkten på psykologiska och sociologiska faktorer. I studien *Menneske og miljø i Cora Sandels diktning* slår således Åse Hiorth Lervik fast att helhetsupplevelsen "først og fremst må bli psykologisk", medan Berit Ryen Mangset i boken *Alberte — fra et kvinnesynspunkt*

menar att den överordnade kompositionsprincipen har varit ”å velge ut livsfaser eller situasjoner i Albertes liv som innebærer alvorlige konfrontasjoner med kvinneverken”.⁵⁴

När jag i följande diskussion av Albertetrilogin väljer en annan infallsvinkel än den som Hiorth Lervik och Ryen Mangset använder, är det inte därmed min avsikt att presentera en avvikande och alternativ tolkning av romanverket. Diskussionen är mera att betrakta som ett komplement till dessa läsningar, ett försök att frilägga en dimension i texten som tidigare inte blivit beaktad, en dimension som är av väsentlig betydelse för förståelsen av verket som helhet, antingen man väljer att karakterisera trilogin som utvecklingsroman, kvinnoroman eller konstnärsroman.

När forskare diskuterar Albertetrilogin som en konstnärsroman, vilket t ex Turid Langebro Hamre gör i arbetet *En kunstner blir til. En analyse av hovedpersonens utvikling som kunstner i Cora Sandels Albertetrilogi*, är det hela tiden författarrollen som fokuseras.⁵⁵ En genomläsning av romanen ger emellertid vid handen att bildkonstens och bildkonstnärernas problematik har ett betydligt större utrymme i skildringen än vad litteraturen och dess företrädare har, ett förhållande som forskarna inte har uppmärksammat och problematiserat i nämnvärd grad. Enligt Åse Hiorth Lervik har romanens utförliga skildring av bildkonstnärernas liv och miljö på Montparnasse en viktig funktion av ”tematisk bakgrunn for den utvikling Alberte ennå ikke er klar over”. Den ger ”forvarslar og holder hele tiden ved live en forventning hos leseren om at det er kunstner Alberte skal bli”.⁵⁶ Hiorth Lervik ser emellertid inte bildkonsten och dess sfär som betydelsefull när det gäller Albertes utveckling som skapande konstnär. ”For Alberte personlig spiller kunstmotivet en tilbaketrucken rolle gjennom det meste av romanen”, skriver hon i sin diskussion av *Alberte og friheten*. Hiorth Lervik avgränsar därmed ”kunstmotivet” i Albertes liv till ordkonsten: ”Det er først i det sentrale nestsiste kapittel kunstmotivet trekkes fram”, hävdar hon.⁵⁷ Själv är jag av en annan mening. Medan Hiorth Lervik och Langebro Hamre ser Alberte bara som ordkonstnär utan djupare förankringar i bildkonsten, anser jag att det är just sådana förankringar Alberte hela tiden har. Det är dialektiken mellan ord och bild, mellan visuell perception och verbal kreativitet, som enligt min mening konstituerar den polaritet inom vilken Alberte lever sitt liv.

Cora Sandels trilogi om Alberte Selmer skildrar tre faser i en ung kvinnas liv. Första delen, *Alberte og Jacob*, utspelas omkring 1903—04 i en nordnorsk stad. I den andra delen, *Alberte og friheten*, är handlingen förlagd till Paris omkring 1912—13, medan sista delen, *Bare Alberte*, utspelas omkring 1919—20, dels i Bretagne och Paris, dels i Norge.⁵⁸

I *Alberte og Jacob* är Albertes dagar präglade av fruktan och frusen kontaktlöshet. Hon lever i en sträng och auktoritär, otrygg och passiviserande ämbetsmannamiljö, som förkväver hennes få ansatser till självförverkligande. I tyst förundran lyssnar Alberte till Rikke, amtmannens dotter, och dennas kusin Fredrik, som på sommarlovet kommer hem från Kristiania och för med sig en främmande mentalitet och en frispråkig självkänsla. Rikke är målarinna och Fredrik har författarambitioner. Alberte fylls av en bitter och hopplös längtan efter personlig frihet.

I *Alberte og friheten* bor Alberte sedan några år i Paris, där hon livnär sig

på att stå modell för den amerikanske dilettantmålaren Digby samt på att sporadiskt publicera parisepistlar i en norsk tidning. Hon har en vag dröm om att bli författare, men lika litet som hon klarar av att bygga upp sitt eget liv förmår hon strukturera sina små litterära försök. Hon lever fåordig bland bildkonstnärerna på Montparnasse.⁵⁹ Hennes närmaste väninna är Liesel, som tecknar croquis på Académie Colarossi och som förgäves försöker komma till klarhet i sitt måleri. Den svenske skulptören Eliel gör Liesel gravid och tvingar henne till abort, ett ingrepp som blir en katastrof för Liesels självkänsla och därmed också för hennes konstnärliga utveckling.

Att leva ett liv på samma villkor som männen visar sig vara nästan lika omöjligt för kvinnorna på Montparnasse som för kvinnorna i den nordnorska staden. Deras strävanden tas inte på allvar. Medan Liesel lätt ger efter för yttre krav som går emot hennes egna intressen, flyr Alberte från försök till påtryckningar och söker sin tillflykt i anonymiteten och tystnaden. Den inre kylan är mindre isande på Montparnasse än i Nordnorge, men ändå sjunker Alberte med sin bristande självtillit in i ett passivt dagdriveri och en illusionslös och initiativlös förhoppning om en förändring.

En förändring infinner sig med den danske matematikläraren Veigård. Djup kärlek uppstår mellan Alberte och Veigård i sommarens Paris. Sedan han lovat att komma tillbaka reser Veigård hem till Danmark men omkommer under resan i en trafikolycka. Veigårds plötsliga försvinnande stänger åter in Alberte i en illusionslös passivitet. Sjuk och utblottad, hungrig och frusen flyttar hon efter en tid hem till målaren Sivert, som utnyttjar henne utan att respektera henne. Alberte blir oavsiktligt gravid men genomdriver att de behåller barnet trots Siverts krav på att hon skall göra abort. Drömmen om att skriva får ny näring.

I *Bare Alberte* har Alberte en sex år gammal son. Hon lever ett stillsamt och förnedrande liv tillsammans med den flitigt arbetande Sivert. Världskriget är över. Alberte möter författaren och krigsveteranen Pierre. För första gången kan hon samtala med en man som tar henne och hennes författarambitioner på allvar. Målarmiljöns ytliga och självcentrerade svada avlöses av Pierres engagerade och djupt ärliga ord. Pierre är revolutionär marxist. Genom samtalen med honom får Alberte en större distans till sig själv. Hennes självförtroende styrks av en spirande ideologisk insikt. Hon får mod och vilja inte bara att forma sitt eget liv utan också att formulera sina erfarenheter i litterär form. Hon flyttar med Sivert och sonen hem till Siverts fädernegård i Norge, men kort därefter lämnar hon sin familj för att finna sin egen väg som kvinna och författare.

Alberte har åtskilliga drag som kan leda tankarna till Cora Sandels egen biografi. Men när man tidigare har försökt binda Albertegestalten direkt till författarinnsans liv, har Cora Sandel bara delvis velat bekräfta detta.⁶⁰ Jag tror att man kommer något närmare sanningen, om man antyder att Liesel, den unga konstakademieleven som står Alberte närmare än någon annan under hennes Parisår, i lika hög grad som Alberte har lånat drag från Cora Sandels liv. Romantrilogin tycks — som jag redan framhållit — belysa något viktigt i det dialektiska förhållande mellan ord och bild som var så centralt i Cora Sandels egen utveckling som skapande konstnär.

Nedan kommer diskussionen om Albertetrilogen att koncentreras på den vi-

suella sidan av denna polaritet, för att så i det avslutande avsnittet återföras till problemets dualistiska karaktär.

Alberte och det visuella

Alberte yttrar sig ogärna muntligt. Hon lever i stor utsträckning genom blicken. Ögonen infångar känsligt händelser och tillstånd i omgivningen. Hon låter gärna innebörden i en känsla förankras i det rent visualiserbara, så som en målare skulle ha gjort.

I *Alberte og Jacob* lever Alberte ett liv i fruktan och ensamhet under ett auktoritärt socialt tryck, plågsamt medveten om sin egen otillräcklighet och sin bristande kunskap. All konstruktiv verbal kommunikation förefaller bruten för henne. I denna situation blir blicken ett hjälpmedel till flykt mot trygghet och stabilitet. Synupplevelserna ger, om inte någon lösning på hennes kaotiska problem, så åtminstone lindring. Naturens skönhet blir motvikten till den deprimerande närmiljön:

Alt svømmer og bader i gyllent lys og fiolett skygge. En rødlig fantastisk sol står lavt over synskretsen, og havet er som en umåtelig og breddfull skål smeltet metaltall med et glødende sverd stukket nedi. (AOJ 204)

I *Alberte og friheten* söker Alberte fortfarande flyktvägar undan andra människors krav och förväntningar. Hon lever i konstnärsmiljön på Montparnasse, hon lyssnar till konstnärernas samtal, men deltar inte själv i dem. Hon försöker glida in i en grå anonymitet. När hon mot sin vilja hamnar i centrum för andras uppmärksamhet, känner hon sig illa till mods: "Alberte /. . ./ sitter belyst av aftensolen, som skinner inn på henne mellem grenene. Det er en av hennes ulykker at hun alltid kommer i full belysning, når andre skjermes av skygge" (AOF 131).

Liksom i barndomsstaden förankrar hon sin tillvaro i det hon har framför ögonen. Det visuella uppväger så gott som allt det hon annars stänger sig ute från. Att se blir ett fundamentalt behov hos henne:

Begi sig ut i det. Drive, streife omkring, se på, suge i sig uten annet mål enn å gjøre det. /- - -/ Visse gater og hus øver en uforklarlig tiltrekning på henne, hun drives tilbake til dem gang på gang for å få stå der litt, se folk ferdes ut og inn. Blindt, uten å kunne gi sig selv noen gyldig grunn for det, suger hun inntrykk i sig som en svamp suger fuktighet. (AOF 52f)

Jakten efter det visuella är inte bara ett försök att slippa undan den yttre pressen från människor omkring henne utan också ett försök att fly från ett inre tryck: "Løsrevne billeder av gatens brokete liv forskyver hverandre, er mer eller mindre påtrengende, stenger ruelle og onde tanker ute" (AOF 53). Mitt i en känsla av obehag kan hon sjunka in i en isolerad detaljs estetiska kvaliteter: "Hun holder øie med en liten vannpøl som Jean spilte da han gikk avsted med bollen. Fast begrenset, i svakt relieff står den på det røde gulvet og spiller takgluggens fine gull-lys" (AOF 42). Då matematikern Veigård berättar för Alberte om sin vetenskap reagerar Alberte visuellt. Hon ser "ruter og renner i luften og forbinder intet med det" (AOF 134). I sitt varma kärleksförhållande

till Veigård förnimmer hon färgerna omkring sig som behagliga och fulla av lyckligt liv. Efter förlusten av Veigård tycks världen vara annorlunda:

De siste gladiolus lyser hektisk under buelampene rundt bassenget ved Rue Soufflot. Røde helt ut i stilker og blad, av et dypt, grumset rødt som stikker voldsomt av mot kronenes klare flammer ser de ut som blomstret de i raseri og trass i alt. (AOF 186)

En ustanselig strøm av ansikter kommer mot en på fortauet, harde i motsetningene under det skarpe lyset fra barer og varietélokaler. Rødt, hvitt, sort, trette øine, frekke øine, mot en urolig bakgrunn av brokete plakater. (AOF 207)

Alberte kan också förlora sig i en visualiserbar värld, som inte alltid har samband med den konkreta verkligheten omkring henne:

Alberte forsøker å fastholde de flimrende mønstrene som danner sig på netthinne når en lukker øinene hardt. Mønstrene skifter, folder sig ut av hverandre, farve i farve, slyngning i slyngning, figur i figur. Hun skimter landskaper, dyr. Underlige blomster, som ikke er jordens, brister i mørket, den ene av den andre, slanger velter sig om hverandre. Det er vakkert eller skremmende, alt eftersom det faller sig, en fantastisk urverden, skjult i den virkelige, synlig når en ser innover. (AOF 200)⁶¹

Albertes visuella tanke spelar som här antytts en framträdande roll i trilogin. Det är därför väsentligt att notera att romanverket är en berättelse i tredje person med synvinkeln fast knuten till huvudpersonen. Det visuella i Albertes perception får en stark lyskraft just genom valet av synvinkel. Läsaren ser med Albertes ögon. Henry James, som arbetar med en liknande synvinkelteknik i sina episka verk, framhåller att tekniken skärper läsarens visualiseringsförmåga, därför att "clearness and concreteness constantly depend, for any pictorial whole, on some concentrated individual notation of them".⁶²

Man kan vidare notera att berättelsen om Alberte konsekvent är skriven i presens. Även tempusvalet är antagligen dikterat av en önskan att föra läsaren så nära Albertes perception som möjligt. Men som Sven Møller Kristensen påpekar i sin bok *Impressionismen i dansk prosa 1870–1900* blir illusionen av omedelbar närhet störst om presensformen används begränsat, "så den treder i relief til det omgivende præteritum", medan den däremot reduceras om man använder presens kontinuerligt.⁶³ Nu är det just detta senare som Cora Sandel gör i sin berättelse. Staffan Björck antyder en kompletterande förklaring till författarinnans bruk av presens. "En tavelbeskrivning har normalt presens", påpekar han i *Romanens formvärld*.⁶⁴ I en diskussion 1978 av Cora Sandels texter framhåller han att det inte är "otänkbart att det finns ett samband mellan Cora Sandels tillståndsanalyser i nuets tidsform och hennes intima umgänge med bildkonst och bildkonstnärer". Björck skriver:

Presens är visionärens tempus i upplevelsens ögonblick. Men också konstnärens. Han tecknar, han målar vad han ser framför sig eller inom sig. Bildsynen finns också kvar sedan modellverkligheten upphört eller det invärtes sedda slocknat. Bildsynen finns kvar på duken eller papperet, den är oföränderligt närvarande.⁶⁵

Björck antyder med detta att det kanske finns en strävan efter det statiska i Cora Sandels bruk av presens. I den ovannämnda intervjun i *Arbeiderbladet*

1962 säger emellertid författarinnan om den engelska Alberteöversättningens tempus:

Man har gjort om hele Alberte til imperfektum. Men stoffet kommer til meg i presens. Og det har det alltid gjort. Det er den aldri stansende "livets strøm" jeg har villet gi / . . ./. Og så går forlegger og oversetter bak min rygg og skaper alt om til en *dam*, til et stillestående "det var en gang".

Uttalandet om den dynamiska "livets strøm" är märkligt med tanke på att Cora Sandel också använder andra berättargrepp i trilogin som just accentuerar det stillastående, det statiska.⁶⁶ Frågan är om inte Staffan Björck — trots Cora Sandels uttalande i *Arbeiderbladet* — har berört något väsentligt i trilogins struktur. Bildkonsten och dess sfär tycks nämligen inte bara ha en fundamental plats i verkets yttre händelseförlopp utan också en central funktion i romanens strukturella uppbyggnad.

Bildkonst och bildkonstnärer

Albertes visuella känslighet har gett henne ett naturligt intresse för bildkonst. Hon försöker så långt det är möjligt att orientera sig i de visuella konstarterna i hemstadens snäva miljö. I föräldrahemmet finns, förutom Dorés bildbibel (AOJ 17), inte mycket att ösa ur. Däremot har hon varit på besök i byfogd Jägers hem. Jäger, som är en av de få i staden som har Albertes fulla aktning, "interesserer sig for kunst. Han abonnerer på et stort og dyrt billedverk, Les Musées d'Europe, og har reproduksjoner av gamle mestere fra gulv til tak i værelsene sine" (AOJ 113).⁶⁷ Alberte lånar hem böcker om bildkonst från stadens bibliotek, bl a Lübkes konsthistoria, "en gammel gulnet utgave med dårlige tresnitt" (AOJ 128).⁶⁸ Alberte är ensam om detta intresse för illustrerade böcker bland ungdomen i staden. "Veninnene er forbauset og litt hånlig, når Alberte kommer slepende fra biblioteket med dem. De sier: at du gider" (AOJ 128).

På sommarlovet kommer Rikke, amtmannens dotter, hem från Kristiania där hon studerar måleri under Erik Werenskiöld. Hon har med sig konstreproduktioner som griper Alberte starkt:

Kunst hun har lest om i gamle, gulnede bøker, fra de dårligste tresnittenes tidsalder, får gestalt for henne, billeder som bare var en trykt tittel, noen bokstaver, er plutselig en liten verden av virkelighet / . . ./. Nå avsløres hemmeligheter, og hun glemmer tidvis sig selv og sin egen uro. (AOJ 227)

De bilder som särskilt appellerar till Alberte är de som fångar in och konkretiserar hennes dröm om personlig frihet och social trygghet. Hon sitter med en reproduktion av Rembrandts "Polsk ryttaire" i händerna:⁶⁹

Se Rembrandts polske rytter, hvad rider han fra, hvad rider han til? Billedets fire kanter synes å omslutte selve den vide verden. Han rider gjennom den, løst fra alt som var, med frihet til alt som måtte komme. Han omstråles av frihet og ensomhet, så en blir het og kald av det, og hjertet klapper fortore. Alberte legger billedet fra sig og griper det igjen. Det er forferdelig pent, sier hun. Du kan få det hvis du vil, sier Rikke godhjertet og rundhåndet. (AOJ 227f)

På Rembrandts målning ser man en ryttare som rider genom ett mörkt landskap. Konsthistorikerna kopplar gärna samman denna målning med Albrecht Dürers berömda kopparstick "Riddaren, döden och djävulen" (1513), som för övrigt är reproducerad i Wilhelm Lübkes konsthistoria.⁷⁰ Båda konstverken tolkar man vanligtvis som en framställning av kampen mellan det goda och det onda. Men medan man ser Dürers kopparstick som en gestaltning av den kristna tron i sig, förankrar man gärna Rembrandts motiv i en konkret historisk situation, nämligen det kristna Europas militära vakthållning utmed den turkiska gränsen på 1600-talet. Rembrandts ryttare tolkas som en kristen gränsryttare med rika konnotativa möjligheter i analogi med Dürers bild.⁷¹ Dürers ryttare rider med ett koncentrerat, strängt och nästan visionärt uttryck, genom ett landskap som är befolkat av mörkrets representanter. Även Rembrandts ryttare rider genom ett mörkt landskap, men han har inte det intensiva ansiktsuttryck som man finner hos Dürers ryttare. Den polske ryttaren har ett milt och öppet ansikte, han ser sig förtröstansfullt omkring, säker på sig själv och på sin väg. Medan Dürers ryttare rider från höger till vänster, rider Rembrandts ryttare i motsatt riktning.

I sin bok *Art and Visual Perception* skriver Rudolf Arnheim följande: "Since a picture is 'read' from left to right, pictorial movement toward the right is perceived as being easier, requiring less effort. If, on the contrary, we see a rider traverse the picture from right to left, he seems to be overcoming more resistance, to be investing more effort, and therefore to be going more slowly."⁷² Rörelseriktningen i Rembrandts målning förstärker således intrycket av frihet. Den polske ryttaren framstår i Alberte-trilogin som en konkretisering av eller en brännpunkt för det mångfasetterade frihetsbegrepp som Alberte bär med sig från första till sista kapitlet: "å gud, være pen, være fri og vitende — og klok!" (AOJ 212)

Rikke har också rofyllda holländska interiörer av samma typ som Vermeers och de Hoochs i sin reproduktionssamling: "Hun tar frem hollandske interiører, og Alberte omslutes av deres propre og lune hygge som av god varme. Stillehet, streif av sol, nesten ingen mennesker, ønskesteder å være" (AOJ 228). För Alberte konkretiserar de hennes dröm om ett liv utan yttre hot eller inre oro. Hon bär denna konkretisering med sig till Paris, där den i fantasin framkallas en grå dag full av vantrivsel:

En klar og mild høstdag, et vakkert belyst, rolig interiør, som åpenbarte sig efter trappens mørke, noe i retning av kunstnerkvist, atelier nesten, med sol fra oven i et flammende parallelogram på gulvets røde fliser - - en blid gammel dame i lyseblått sjal, som / . . ./ hvisket: Ingen veggedyr — tro mig — her kan De sove i fred. En forestilling om lykke, ro, havn / . . ./ (AOF 36)

I slutet av *Bare Alberte* når Alberte fram till något som ligger nära den känsla av frid och idyll som Rikkens holländska interiörer gav henne i hennes ungdom. Hon sitter i ett stilla, solbelyst rum på en avsides belägen gård i Norge och skriver ostört på sitt manuskript, omedelbart innan hon bryter upp från äktenskapet för att med en ny, nästan trygg målmedvetenhet — som i Rembrandts ryttarmålning — finna sin egen väg.

Rikkens reproduktioner får på detta sätt en viktig funktion i Cora Sandels trilogi. De belyser Albertes sammansatta upplevelse av sin egen situation sam-

tidigt som de pekar framåt i berättarprocessen. Detta är på intet sätt ovanligt i romantraditionen. Jag har tidigare pekat på betydelsen av Holbeinmålningen i Dostojevskijs *Idioten* och Matissemålningen i Johan Borgens *Lillelord*. Jeffrey Meyers, som i boken *Painting and the Novel* diskuterar flera exempel på detta bruk av bildkonst i den episka berättelsen — han behandlar bl a Dostojevskijs *Idioten* —, skriver följande om Marcel Proust, en författare vars romaner Cora Sandel satte mycket högt:⁷³

Proust's aesthetic analogies are vital to the structure and meaning of *Swann's Way*. Through the medium of painting abstractions are embodied, memories are stirred and shaped, and the commonplace is transformed by the imagination into a higher reality. Analogies with art deepen the portrayal of character and emphasise the psychological, moral and social themes of the novel.⁷⁴

Man kan använda samma ord för att karakterisera de holländska bildernas funktion i Albertetrilogins struktur.

Medan Rikkens reproduktioner gör ett djupt intryck på Alberte, gör Rikkens egna målningar henne förvirrad. Den bildkonst hon känner till från tidigare är den gamla tidens mästerverk i form av träsnitt i Lübkes konsthistoria och reproduktioner på byfogd Jægers väggar. Men Rikke slår fast: Byfogd Jæger ”förstår sig ikke det minste på moderne kunst altså” (AOJ 207). Stadens fru är indignerade:

se i fjor tegnet Rikke efter gips. Det var bare morsomt. Det var riktig pene ting, som en hadde glede av at sette på sin vegg i glass og ramme, figurer fra Partensonsfrisen for eksempel. Men disse skrekkelige aktene. Amtmanninnen må si som det er, hun forstår ikke at det skal være nødvendig å gjøre stygge ting, når målet er det skjønne. Selv både tegnet og malte hun i sin ungdom, hun burde forstå litt, men det er vel så at hun ingenting forstår. Hun kniper munnen svært sammen. (AOJ 200f)

Alberte vill så gärna förstå. Hon ser ”sørgelige fremtoninger i etslags slapt og oppgitt på stedet hvil, med brystet inn og maven ut, hengende skuldrer og et utstyr av kraftig betonte detaljer, så en ikke tror sine øine” (AOJ 194). Det var inte så här hon hade tänkt sig bildkonsten. ”Dette er altså kunst, tenker hun forvirret og vet bare at forsvare den vil hun, om også stilltiende, ut fra prinsippet om, at det som forarger fruene, sikkert må ha sitt verd” (AOJ 194).

Alberte uppfattar inte det omogna, det koketta och ungdomligt ytliga i Rikkens utläggningar om bildkonst. För Alberte blir bildkonsten en uppenbarelse av en högre existensform än den som står henne själv till buds. Denna känsla förstärks av de nya samtalsämnen som sommargästerna för med sig: ”Fredrik og amtmannsdøtrene forvirrer henne, fyller henne med ny uro og lengsel efter viten. Hun søker efter andre bøker i bokskapet, siden de kom” (AOJ 198). Före Rikkens hemkomst hade betraktandet av bilder varit ett sätt för Alberte att fly hemmiljöns plågsamma realiteter. Bilderna stimulerade fantasin och blev estetiska öar för vila och rekreation. När sommargästerna reser tillbaka till Kristiania och vinternatten på nytt sänker sig över staden, då har bildkonsten fått en ny dimension för Alberte. Den innefattar inte bara skönhet och tröst, utan också sanning bortom den som stadens invånare har del i. Och inte minst: den framstår som en kraft som riktas ut mot samhället, ett rätt-snöre eller ett argument för uppror mot stadens sterila normer för vad som är

rätt och orätt. Rikke hade sagt: ”Her forstår de jo ingenting /. . ./ Men den går vel denne sommeren også. Så gjelder det om jeg får komme til Paris til høsten da” (AOJ 195).

När Veigård några år senare frågar Alberte, varför hon valde att resa till Paris, kan hon inte svara (AOF 155f). Men då målarinnan Rikke talade om Paris, måste staden för Alberte ha framstått som inkarnationen av frihet och ny kunskap. I Paris slår Alberte sig ner på Montparnasse och umgås dagligen med bildkonstnärer, vilket efterhand ger henne en fördjupad kunskap om konstens historia och kompositionella problematik. Under den första tiden vandrar hon runt på museer i veckor (AOF 41) och skaffar sig reproduktioner av Rembrandt, van Gogh, Manet och Gauguin till sina fyra väggar (AOF 101). Hon orienterar sig i de epokala stilarterna: preraphaelismen, jugend, futurismen (AOF 34, 14, 197). På kaféerna lyssnar hon till livliga diskussioner om den inbrytande kubismen (AOF 64ff).

Albertes förmåga att värdera bildkonst kommer ofta till uttryck. Om diletantan Digbys målningar heter det: ”Det er slikket og søtt som utenpå en sjokoladeeske og ligner mr Digbys øvrige produksjon, en samling rosenrøde damer, mer eller mindre comme ça, mot samme bakgrunn av tynt lilla og caput mortum” (AOF 12). I Sivert Ness’ arbeten ser hon en helt annan karaktär:

Deres styrke er farven. En fylde som fra en blomsterbukett slår op mot en, når Sivert stiller lerretene sine frem langs veggen, en samlet fornemmelse av hud, skyer, grønt og stengrøtt i forening, av duft nesten. Han har ingen merkelig eller ny teknik /. . ./ maler selv uforstyrrelig på sin gamle manér, en usammensatt forenkling, som ikke influeres av nogen slags ismer. (AOF 241f)

Liesels dukar

er mest aktstudier, og de er som aktstudier pleier være, et rett ben, et slapt, hengende skuldrer, armer og hofter, maver som ballonger, brystkasser som roper på ortopedisk behandling. Enkelte er gode begyndelser, de fleste er overarbeidet. Det kommer nesten alltid et øieblik da Liesel, om hun ikke stanses av nogen skjebnens tilskikkelse, taper fatningen og forvandler en frisk og ren farveakkord, et anslag som var godt som det var, til noget hardt, tørt og klangløst. Hennes arbeider kan se ut som var de ødelagt med vilje og i raseri. Det er plutselig tegnet i dem med tykke, hensynsløse penselstrøk. Eller det er satt inn umotiverte, fremmede farveflater, som ikke hører hjemme der og dreper alt omkring sig. Siden kommer hun ingen vei. (AOF 21f)

Alberte har, som synes, utvecklat en blick för bildkonstens språk och uttrycksmedel. Det är emellertid inte bara för att demonstrera denna färdighet hos huvudpersonen som Cora Sandel sätter in dessa karakteriseringar i sin berättelse. I Albertes värdering av målningarna ligger också en karakteristik av målarna som personer. Det vill säga Alberte går även här via det synbara. Målningarna konkretiserar den uppfattning hon har av det sega och opåverkbara i Siverts karaktär samt det odisciplinerade i Liesels, målarinnan som inte når klarhet i sitt arbete därför att hon i en mansdominerad miljö drabbas av yttre och inre konflikter.

Bildassociationer och ikonisk projicering

Bildkonstens centrala plats i Albertes liv visar sig inte bara i den insikt hon efter hand tillägnar sig på konstens område utan också i det förhållande att konsten influerar eller gör inbrytningar i hennes perception av den konkreta objektvärlden.

Alberte ökar ständigt sin kunskap och sin erfarenhet, vilket i sin tur påverkar hennes upplevelse av och inställning till den verklighet hon lever i. Som tidigare framhållits är berättelsens synvinkel fast knuten till huvudpersonen. De bildanknytningar, som ingår i beskrivningen av människor, interiörer och landskap, är sålunda i princip något som emanerar ur Albertes egna perceptioner. När Alberte till exempel i *Alberte og Jacob* vid åsynen av frukostbordet associerar till ett stilleben, är det en föreställning som har en naturlig förankring i den bildvärld hon har lärt känna, bl a i byfogd Jægers reproduktionssamling.

Den fasta synvinkeln är emellertid, som också Åse Hiorth Lervik påpekar, inte helt konsekvent genomförd.⁷⁵ Medan Alberte tillägnar sig en bred kunskap om och en säker värdering av bildkonst under sina år i Paris, är hon som ung flicka i Nordnorge trots allt ännu osäker och relativt okunnig på detta område. Det verkar därför inte helt övertygande när Cora Sandel låter henne, som ung flicka, uppleva att de ”tynne, krokete bjerketrærne, som forsøksvis er plantet langs veien, står, bøiet under sitt pelsverk av sne, nøkternt som i et tresnitt” (AOJ 96). Här förefaller berättarens egen synvinkel ta överhand. Även färgbeskrivningen i *Alberte og Jacob* tycks vissa gånger ha en karaktär som verkar väl avancerad för att kunna härstamma från Alberte. Det sägs att skomakare Schønnings rønn ”vekker alskens ny farve omkring sig. Husene er ikke grå lenger, men røde og gule. Kirketårnet laver av oker” (AOJ 190). Att trädet ”vekker / . . ./ ny farve” tillhör snarare den erfarne målarens vokabulär, likaså färgbeteckningen ockra. När däremot Alberte i Paris ser upp mot ett ”ultramarinblå himmeldyp” (AOF 13), då är det en association till paletten mer i samklang med den iakttagare och lyssnare som lever bland målare på Montparnasse.

Mot slutet av *Alberte og Jacob* betraktar Alberte på nytt rönnen i skomakarens trädgård. Den är ”grønn og rik, med tett, blå skygge under” (AOJ 255). Ett par kapitel längre fram beskrivs rönnsens skugga ännu en gång: den kastar ”et flettverk av tynne, blå grener, som urolig flakker over fortauet” (AOJ 273). Den blå skuggan, som man kan finna redan i Rubens’ och Delacroix’ målningar, framhävs av impressionisterna och postimpressionisterna. I nordiskt måleri infinner den sig relativt sent. Man kan parentetiskt notera att den målarinna, som senare som författarinna använde pseudonymen Cora Sandel, i stor utsträckning använder sig av blå skugga i sina landskapsmålningar. Den unga Alberte i Nordnorge har ännu knappast tillägnat sig denna färgperception. Den bildkonst hon fördjupar sig i är av betydligt äldre datum. Den Alberte, som under en längre tid har lyssnat till målarnas diskussioner på Café du Dôme och Café de Versailles, har däremot helt andra förutsättningar att uppleva den blå färgen i lövverkets skugga. Det är därför helt naturligt att hon utanför skulptören Eliels ateljé ser murgrönan som blå (AOF 111), att hon

iakttar den blå skuggan på lövmassorna i Versaillesparken (AOF 151), att hon i Bretagne drömmer om "en vegg av grønne blad som ligger i skygge og synes blå" (BA 159) samt att hon iakttar lövmassorna i Luxembourgträdgården, där "sommerens regioner av skygge under dem oppløser sig i lett, blått flettverk" (BA 249).

I *Alberte og friheten* blir Albertes associationer till bildkonsten vanligare, vilket naturligtvis beror på de impulser hon mottar i den konstnärsmiljö som hon lever i. En mussvans leder hennes tankar till ett ornament (AOF 43), ett ornament som det är frestande att koppla till jugend-konsten. Föremålen på ett bord ter sig som "et rotet stilleben av flasker, glass, fruktskall og askebegger" (AOF 57). Hennes egen axel känns kylig och slät som polerad sten (AOF 126), medan en fruktförsäljare tycks ha kopparhud (AOF 74). På gatan ser hon två arbetare: "de brunbrendte overkroppene står som bronse mot de mørke fløielsbuksene og det ildrøde skjernet som holder dem på plass. Den uovervinnelige Sivert er sikkert ute og maler dem" (AOF 123). I hotelltrappan möter Alberte en kvinna, som ger henne visioner av prerafaelitiska porträtt (AOF 34), och ett otydligt och splittrat minne ger henne associationer till en ism i samtiden:

Minner ligger i henne, et slags futuristisk billede. Hun ser en hake, en litt skjev munn, to øine, en hånd, en hatt. En hatt! Hun ser det ute i mørket, og vet ikke alltid riktig hvor virkelighetens grenser går. (AOF 197)

Eliel säger om Liesel att hon "ligner en Cranach" (AOF 79). Självt associerar Alberte till Botticellis kvinnogestalter när hon iakttar Liesels sneda axlar (AOF 46 och 202).

I *Bare Alberte* har Liesel fortfarande sneda axlar (BA 131 och 156), horisonten kan te sig som "en tykk skyggestrek" (BA 33). En orörlig person på nattåget mejslas långsamt fram ur det grå ljuset (BA 162), och ett landskapsparti ger associationer till medeltidens illuminationer: "Som på gamle billeder stikker kanskje en dag Guds finger ut av det lette skylaget, peker på skrå ned i et plogland" (BA 325).

I *Alberte og Jacob* ser den konststuderande Rikke gärna omgivningen som motiv för målningar. "Hun har fått en ny måte å se på folk på — med hodet på skakke og mysende øine" (AOJ 194). "Hun myser på Alberte og utbryter: Visst er du malerisk. Når du bare får litt farve" (AOJ 228). Om flickan Beda säger hon: "Hun er da søt, og gresselig malerisk — bare så håpløst ucivilisert" (AOJ 211). Rikke kan också på ett affekterat sätt betrakta naturen som en bild. Hon står framför ett landskap och "slår ut med begge armer: Det er da makeløst. Litt formeget Thorolf Holmboe, kanskje, men deilig likevel" (AOJ 205).⁷⁶ De nordiska konstnärerna i Frankrike har samma blick: "Joséphine varter op ved bordet /. . ./ Fordømt malerisk, mumler Sivert. Skulptural også, fastslår Eliel: Sånn bredd, va?" (BA 90). Målaren Sivert "skubber hatten enda lenger akterover og ser på havet /. . ./ Her er fanden så vakkert, sier han. Dette må gjøres stort, skal det gjøres, ikke noe pirk" (BA 87f). Cora Sandel låter här konstnärerna inta en yrkesmässig distans till det synfält de står inför. I tanken fryser de det de observerar och omformar det enligt bildkonstens struktureringsprinciper samtidigt som de håller fast det hela inom en fiktiv, avgränsande ram.

Bildkonstnärernas förmåga att projicera en målerisk helhet på det synfält de står inför blir också en självklar sida av Albertes synupplevelser under hennes Parisår. Konstnärerna lär henne att betrakta. Helheten blir viktigare än de enskilda delarna. Färgernas karaktär och samstämmighet, formernas relation till varandra samt bakgrundens relation till förgrunden får en större betydelse för hennes perception än tidigare. En kväll i Versaillesparken ser hon att

slottet står på hodet i bassengene, gyllengrønt av den svinnende dagen. / . . ./
Langt ute i det dype perspektivet over kanalen står en himmel med rust i, grumset av slagg, av opsamlet hete, den splitres av et og annet fjernt lyn. (AOF 158)

Ordet perspektiv har bildkonst inom sin konnotationssfär. Uttrycket "står en himmel med rust i, grumset av slagg" visar att Alberte upplever bakgrunden som stofflig och vertikal. Verbet "stå" har samma signaleffekt även i följande citat:

Vårhimmelen står høi og pastellblå over byen / . . ./ Den friske farven av ny-sprunget løv står like overraskende i gatebilledet iår som ifjor, som alle år. Alt er stemt op i luft, i lys til grensen av uvirkelighet. En smak av vann og eng flyter i atmosfæren. (AOF 45)

Här kan det naturligtvis vara frestande att läsa in en karaktär av impressionistiskt måleri. Tidvis registrerar Alberte liksom Claude Monet omvärlden som en diffus, detaljfattig helhet. Cora Sandels berättarteknik har av flera forskare karakteriserats som impressionistisk.⁷⁷ Ingen av dessa har emellertid försökt slå broar mellan den litterära texten och bildkonstens impressionism. Faran är också stor att man får problem, om man gör så, i varje fall om man anlägger detta synsätt som ett helhetsgrepp i analysen av Albertetrilogin. Det impressionistiska skrivsättet är lika utbrett i första som i sista delen. Det utvecklas inte med Albertes successivt fördjupade insikt i bildkonsten. Det finns därför skäl att betrakta den impressionistiska berättarstilen i trilogin mer som en fortsättning av stiltraditionen från Goncourt, Zola, Lie och Jacobsen än som ett medel för att karakterisera Albertes perception av objektvärlden som om den vore impressionistisk bildkonst.

Det är över huvud taget svårt, om man inte vill låta sig styras av en privat-associativ läsning, att lokalisera speciella skolor eller konstnärsnamn i Albertes visuella perceptioner. Det kan också i vissa fall vara svårt att klart skilja mellan Albertes flyktiga bildassociationer och hennes mer varaktiga ikoniska projiceringar. Men som så många författare inom denna litterära tradition använder Cora Sandel ofta avskärmningar som isolerar synfältet, vilket gärna ger en karaktär av ikonisk projicering. På väg längs Luxembourgträdgårdens staket upplever Alberte sålunda parken i kontrast till gatan utanför:

Blålig tåke fyller haven. Bak gitterets kraftige silhouett toner stammene bort bakenfor hverandre som på en smeltende pastell. En siste rest av gult ligger såvidt igjen i kronene derinne, en anelse av svinnende solrødme henger i luften over dem, det lyser fra en rad vinduer i senatet. Ueberørt av retninger, sentimenttal og pompier, dør dagen sin stille, naturlige død over plenene. Ute på gaten er den drept av de nytendte lyktene. (AOF 186)

Ordet pastell indicerar här liksom kanske också i förra textexemplet ett samband med bildkonst, vilket förstärks av påpekandet att scenen är "uberørt av

retninger'', det vill säga inte påverkad av någon ism. Det bildmässiga accentueras dessutom av det substantiverade adjektivet ''gult'' samt av substantivet ''solrødme'', som båda framhäver färgen på färgbärarens bekostnad. Motivet i primärfärgerna blått, gult och rött hålls på plats dels av staketets svarta vertikala linjer, dels av scenens isolering mot gatans valörfattiga ljus.

Ännu mer isolerat blir synfältet när det ramas in av en dörr eller ett fönster, något som förekommer flera gånger i Albertetrilogin. Liesel och Alberte sitter på Liesels rum och talar med varandra om tillvarons svåra sidor:

Liesel går plutselig forbi henne ut på balkongen, lar dørene stå åpne efter sig og stiller sig derute med begge hendene på rekkverket. Litt efter snur hun sig med ryggen til det, støtter sig på det med albue. Hodet bøier hun litt bakover, hun ser ned i Rue de L'Arrivée. Som en mørk ramme om et lyst billede står dørkarmen og de åpne dørene, med de forferdelig skitne gardinene klint mot rutene, omkring henne, alt av den solide gråhet som preger gater jernbanen går gjennom. Over henne faller et streif fra den dalende solen i et vakkert skift av lys og skygge, modellerer frem et stykke av flettekransen rundt hodet, halsens spendte sener, brystet som tvinges op av stillingen, de hengende håndleddene. Et vinddrag fører skjørtet litt ut og til siden, svøper det halvt om Liesels ben. Den hengslete skikkelsen i medtatt, sort kjole får en plastisk tyngde den ikke har til daglig, håret en fremmed glans av metall. Liesel er plutselig monumental derute mellom himmel og jord. (AOF 25f)

Alberte opplever først Liesel på balkongen som en målning med motljus och blonda färger, en bild i den tradition som Schmoll gen.Eisenwerth redogör för i sin studie ''Fensterbilder''.⁷⁸ Men efter en stund förvandlas plötsligt Albertes synsupplevelse. Liesel på balkongen får nu karaktär av skulptur, hon får ''plastisk tyngde'', hennes hår får ''glans av metall'', hon blir ''monumental''. I denna övergång ligger en förutsägelse inkapslad. Liesel kommer längre fram att försaka sina målarstudier i ett liv som skulptören Eliels älskarinna och modell, något som Alberte några veckor senare får en smärtsam bekräftelse på, då hon besöker Eliels ateljé och stannar framför ett av hans marmorblick:

Et torturretskap av messing sitter fast på den, har boret en hvass tagg rett inn i en brystvorte, som såvidt er frigjort fra blokken, en annen tagg i en navles runding. Disse to små formene har noe umiddelbart og levende, som er forskjellig fra Eliels øvrige produksjon. Alberte kan ikke la være å tenke på Liesel, kjenner som en pine hver gang hun får øie på taggene i marmoren. (AOF 109)

Alberte sitter inne i det mörka rummet och ser Liesel i motljus ute på balkongen: ''Som en mørk ramme om et lyst billede''. Det bildmässiga accentueras direkt. Beskrivningen av de delar av Albertes synfält som ligger utanför det inramade partiet är viktig. Dessa delar får karaktär av musei- eller gallerivägg, en neutral vägg som framhäver lyskraften i den ikoniska projiceringen: ''den solide gråhet som preger gater jernbanen går gjennom''. Albertes ikoniska projiceringar får över huvud taget en stark intensitet när de ses i kontrast till den smutsiga, grå staden som ständigt tonar fram i beskrivningarna. I ett förarbete till *Alberte og friheten* skriver Cora Sandel: ''Så tenker hun på smusen, den tunge ubevegelige luften i disse gater, stind av støv och alslags stank - - på veggedyrene, på de uendelige rader av kulsorte gardiner som henger flatt mot rutene - - og der krymper sig i hende av motvilje''.⁷⁹ När Alberte ser ner

på gatan från sitt fönster och får syn på frukt- och grönsakslådorna på trottoaren utanför speceributiken, upplever hon färgprakten mot den grå omgivningen. Handelsmannens "farveglade stilleben på fortauet nede i dyppet lyser godt op i den grå gaten" (AOF 219).

Montparnasse är fullt av grå gator. Vid Rue Delambre ligger en konfektyr-affär som Alberte ibland besöker. Läget är närmast dystert, "utsikten til den grå gaten trist og ensformig" (AOF 223). Men från butiken leder en dörr in till något som Alberte upplever som en oas i stil med de holländska interiörer Rikke visade henne hemma i Nordnorge, en scen med prägel av stilleben i holländsk clair-obscur.

Et rødt kretonggardin skiller butikken fra et lite, mørkt bakværelse, som samtidig er stue, spisestue, kontor. Men hvergang gardinet løftes, ser Alberte hengelampen lyse over et dekket bord derinne. Et langt, blankt brød kaster lyset tilbake, en suppeterrin damper på en rutet duk, en bolle salat ser nyblandet og innbydende ut. (AOF 223f)

Beskrivningen har även stora likheter med skildringen av fru Bucks salong, den enda plats i ungdomstidens nordnorska miljö där Alberte kunde finna en viss trygghet och värme:

Lampelyset faller under en rød skjerm ut på bordet. I lyskretsen står rikelige kafeat og to skåler med syltetøy, sølvkurven med teskjeer i, de blå koppene. Utenom, i skyggens regioner skinner temaskinen på et lite bord for sig selv, der står den japanske tekannen og skyllebollen med den rare, gammeldags tesilen over. I skyggen er også ansiktene, men hendene rører sig fremme i lyset. (AOJ 26)

Flera gånger i trilogins två sista delar betraktar Alberte en scen genom en öppning eller en ram. En dag passerar hon målarinnan Wolochinskas dörr på väg uppför hotelltrappan till sitt eget rum:

I tredje står Wolochinskas dør på klem. Alberte vil svinge forbi, men åpningen utvides plutselig, Wolochinska står der, lang og smal, i kimono. Bak henne inne på bordet håndvesker og toalettsaker - - fremme på gulvet en stor koffert med malerbagasje omkring. (AOF 91)

Det bildmässiga i denna scen är inte lika starkt markerat som i den tidigare diskuterade balkongscenen. Man kan naturligtvis peka på den möjlighet till bildassociation som ordet "malerbagasje" kan ge. Men det är kanske först och främst den tydliga skiktningen i förgrund, mellanplan och bakgrund som kan leda tankarna till bildkonst. Dessutom markeras en statisk karaktär genom avsaknaden av verb i skildringen av rummet.

Ett intressant exempel på ikonisk projicering inramad av en dörröppning finner man i följande rader ur *Alberte og friheten*. Djupt nedstämd efter förlusten av Veigård, hungrig och utan pengar uppsöker Alberte med hjärtat i halsgropen målarinnan Marusjka för att be om ett lån:

Forbauset åpner Alberte den ulåste døren, blir stående i den, uviss, litt nummen av den tunge, krydrete lunheten som slår imot henne, en blanding av duft og varme som nesten lammer.

Gardinene er trukket for vinduene, den grå kvelden stengt ute. Det lyser rødt fra en liten petroleumsovn nede på gulvet, og borte over divanen er et eneste

gassbluss tendt, med en rosa silkeskjerm over. Under det troner Marusjka med bena trukket opunder sig, støttet av farveprektige puter på alle kanter som en haremsdame.

Hun er i sort kimono med gullbroderier, et av de dyre praktplaggene en av og til tar i og beundrer, men aldri tenker på å kjøpe. De små, korte føttene stikker bare og barnslige frem under kanten. De lyserøde tærne strekker alt i ett på sig, som fornøid over friheten. Alberte må tenke på småbarn en har løst op for. I fanget har Marusjka Omar Kayam — kjennelig på det myke skinnbindet — i hånden en cigarett. Fra det lave bordet ved siden av henne slingrer en luftig, blå arabesk sig iværet, en røkelseslampe er tendt der. Der står halvt utsprungne Riviera-roser, det skinner i sølvbegeret med cigarettene i. Bøker ligger skjødesløst i haug. Det hele bryter så sterkt mot trappegangens fattigslighet, mot gatens regn og tidlige mørke, at Alberte må samle sig litt /. . . /

Marusjka blir sittende, rører sig ikke. Lyset faller også så vel beregnet ned over henne, at det skulde være synd. Mellem kimonoen og det kortklippede håret har ansikt, hals og bryst noe mett og fløtehvitt, en eiendommelig, tett fylde, hist og her tonende over i rosa fra skjermen. Det står plutselig Alberte klart hvad Liesel og Sivert mener, når de med hodet på skakke og mysende øine er enige om, at det er stoff i Marusjka, at hun burde mures op i tykk farve med en palettkniv. (AOF 227f)

Scenen, sådan Alberte oppfattar den, är starkt isolerad från den grå interiören, den bryter ”mot trappegangens fattigslighet, mot gatens regn og tidlige mørke”. Även om doften och värmen också framhålls, är det det visuella som dominerar beskrivningen. Detaljerna är arrangerade på ett bildmässigt sätt, färgerna är sobert avstämda: den gräddvita huden, den blå rökarabesken och skimret i silverbägaren bryter mjukt mot den rosa sidenskrämen, de ljusröda tårna och de röda rosorna. Ljuset reflekterar det röda i skärmen över huden, ljuset faller ”vel beregnet ned over henne”. Med undantag av rökslingan finns det ingen rörelse innanför dörrkarmen: ”Marusjka blir sittende, rører sig ikke.” Scenen är därtill ljudlös. Inget hörbart bryter det visuella intrycket. Och som en bekräftelse av det bildmässiga i detta sceneri sägs det att ”det er stoff i Marusjka” och att ”hun burde mures op i tykk farve med en palettkniv”. Liesel och Sivert brukar betrakta Marusjka ”med hodet på skakke og mysende øine”, det är samma uttryck som används om Rikke när hon projicerar en bildstruktur på ett synfält (AOJ 194).

Albertes ikoniska projicering genom Marusjkas dörrkarm knyter an till odaliskmotivet, som är vanligt hos målare som Ingres, Delacroix och Matisse. Det orientaliska framhävs i texten genom omnämnandet av Omar Khajjams bok. Detaljerna i beskrivningen kan kanske indicera en bildstruktur som hör hemma i de två äldre konstnärernas målningar, medan färgerna samt guldbroderiet och rökarabesken mer kan peka i riktning mot Matisse. Det senare kan möjligen styrkas av det förhållande att Marusjka tidigare i romanen har mött Alberte och berättat att hon har ”slått sig sammen med russere, franskmenn, amerikanere, skandinaver om et atelier nede på Boulevard des Invalides, i et gammelt kloster der” (AOF 187). Under åren 1909–1911 hyrde ett antal icke-franska konstnärer en stor ateljé i Sacré Cœurklostret på Boulevard des Invalides och fick den då fortfarande mycket kontroversielle Henri Matisse att undervisa gratis. Ateljén gick under namnet Matisseakademin.⁸⁰ Troligtvis är det denna ateljé som åsyftas i Marusjkas replik.⁸¹

Albertes ikoniska projicering är ofta ett försök till flykt undan en tryckande känsla av obehag. Hon avvärjar situationen genom att inta en estetiskt distansnerande hållning till det hon visuellt har framför sig. Det gäller Marusjka-scenen ovan, och det gäller följande projicering under tågresan från Bretagne till Paris. Bittra och anklagande repliker hänger i luften. Alberte sitter tyst:

Toget stanser med et rykk. Eliel gjesper, rister sig litt, trekker gardinet fra vinduet i døren. Gjennem det ses som i ramme et utsnitt av en stasjonsbygning med folk passerende forbi. Hverken hus eller mennesker har preg av Bretagne lenger. Ute er det deilig dag. Liesel bøier sig frem, ser ut, hoster den lille hosten sin. De lutende skuldrene, den lange bøielige halsen, hodet med flettekveilen grundig på trekvart efter natten i sittende stilling står et øieblikk i silhouett mot den lysere bakgrunnen. (BA 164)

Liksom tidigare återgivna textavsnitt av Brockes, H C Andersen och Henry James har denna ikoniska projicering formen av en utsikt genom ett fordonsfönster.⁸² Den ikoniska projiceringen ges en direkt markering: ”det ses som i ramme”. Alberte iakttar inte människor som *passerar*, hon ser *passerande* människor. Användandet av presens particip accentuerar, om inte det statistiska, så i varje fall det oavslutade och starkt närvarande i synbilden. Det statistiska uttrycks däremot i orden ”står et øieblikk i silhouett”, som summerar och fryser situationen.

Cora Sandel gör liknande frysningar i flera av trilogins ikoniska projiceringar: ”Liesel er plutselig monumental derute” på balkongen; det står ”plutselig Alberte klart hvad Liesel og Sivert mener, når de /. . ./ er enige om, at det er stoff i Marusjka”. Cora Sandel kan emellertid också gå åt motsatta hållet:

- - to grønne hester, to grønne hunder, kobbergrønne - - Alberte ser dem fra siden. Sterkt belyst ovenfra avtegner de sig mot en vegg av grønne blad, som ligger i skygge og synes blå - - De ligner avstøpninger. - - Men da hun klapper den nærmeste hunden, snur alle sammen på hodene og ser på henne. (BA 159)

I stället för att fånga alla detaljer i en sista frysning, för författarinnan in en plötslig och överraskande rörelse i denna statistiska scen med dess bildmarkeringar. Resultatet blir att den statistiska karaktären förstärks ännu mer.⁸³

Markeringarna har, som demonstrerats i ett föregående avsnitt, en viktig roll i den litterära textens transformation av ikoniska projiceringar. I Albertetrilogin är emellertid dessa markeringar inte alltid lika tydliga. Som exempel kan jag peka på den Wolochinska-scen som diskuterats på sidan 143. Även om det i detta parti inte förekommer någon direkt markering, har jag valt att läsa partiet som en ikonisk projicering. När en text är så rik på ikoniska projiceringar som Albertetrilogin är, skulle det vara tröttande om alla utrustades med, för inte säga belastades med, lika tydliga markeringsord. I Cora Sandels roman fungerar de ikoniska projiceringarna ofta i ljuset av varandra.

I sin diskussion av Henry James' roman *The Ambassadors* skriver H Terrie: ”All of these pictures come to us through his /huvudpersonen Strethers/ eyes alone, but more significant is the fact that each one owes something of its vividness to the existence of the others.”⁸⁴ Även om Terrie har ett långt vidare användningsfält för ordet picture än jag har för ordet bild — Terrie definierar inte sin term — är hans uttalande synnerligen täckande också för Albertetrilo-

gin. Textens ikoniska projiceringar lyfter fram varandra, blir markörer för varandra och skapar förväntningar hos läsaren om ytterligare ikoniska projiceringar. Med förankring i romanens föregående dörrscener kan därför följande textparti också framstå som en ikonisk projicering:

Døren står åpen ut til passasjen. Eftermiddagens hvasse, kortvarige solskinn ligger som en flammende pytt i Liesels lille anlegg, gjennomlyser nattskyggens brede blad, tender løvemunnene som heftige bluss mot murveggen bak dem, får gresskanten omkring til å lyse som smaragd. Alberte elsker denne lille stunden av dagen, den forsoner med meget. Nettop nå, med te og frukt på bordet, med den blå røken fra cigarettene drivende i vakre hvirvler og med Alphonsine, hvitkledd og i grønne øredobber som passer til øinene, på divanen, gir den en intens fornemmelse av dovent og solfylt sommerliv. (AOF 115)

När Alberte har behov av att hålla fast denna scen i en ikonisk projicering är det därför att den äger mycket av den ombonade trygghet som hon en gång i tiden fann i Rikkes holländska reproduktioner. Den inkarnerar hennes dröm om frihet.

Dialektiken ord—bild

Albertetetrilogin berättar om en europeisk kvinnas svåra väg mot självförverkligandet och konstnärskapet under de två första decennierna av nittonhundratalet. Det är en väg som innebär en ständig revolt mot de sociala omgivningarnas normerande krav, en väg som också till slut kräver ett radikalt uppbrott från äktenskapet och en temporär frigörelse från modersrollen. Romanen kan således inte bara karakteriseras som en konstnärsroman utan kanske också som en anti-bildningsroman, en term som Tommy Olofsson med anknytning till tysk litteraturforskning diskuterar i sin avhandling *Frigörelse eller sammanbrott*.⁸⁵

I trilogins första del är Alberte en människa utan något fungerande verbalt språk. Hon bär inom sig en ständig och plågsam känsla av skuld och mindervärdighet, en känsla som hon inte vågar formulera i ord och lyfta fram i dialog med sin omvärld. Själva språket innebär ett inre och ett yttre hot. "Hon sitter der, ufri i ord og rørelser og varmer de iskalde hendene sine" (AOJ 223). De ord hon använder känns främmande i munnen. Hon

sitter der i sitt elende. Himlen må vite hvor ordene kommer fra for henne. De er ikke hennes. Det er fremmede og dumme ord hun skjuler sig bak. Hennes kommer aldri til verden, de dør ufødte eller visner på tungen og fødes forvrengte. Vanfør er hun, har ikke talens bruk, omkommer av stumhet. (AOJ 226)

Diskrepansen mellan visuellt intryck och verbalt uttryck kommer starkt fram i Albertes bleka kommentar till den nästan skakande upplevelse hon får, när hon betraktar Rikkes Rembrandt-reproduktion: "Det er forferdelig pent" (AOJ 227). Inte heller de poetiska fragment, som Alberte skriver ner i en hemlig anteckningsbok, förmår ge ett avklarnat uttryck för hennes erfarenhet. Obearbetad beläsenhet och retoriska konventioner tynger ner hennes versrader.

Med beundran lyssnar Alberte till den självsäkra och självupptagna bild-

konstnären Rikke, som tycks ha både blick för estetisk kvalitet och förmåga att verbalisera sina visuella perceptioner. Med ängslig respekt lyssnar hon på Fredrik, Rikkens kusin med författarambitioner, som visar intresse för henne och som i motsats till Rikke kräver att hon skall formulera sig verbalt. Hos dem båda förnimmer Alberte något av den frihet och den kunskap som hon själv inte har del i. "De lever på et høiere plan, er så ovenpå, vet såmeget om verden derute" (AOJ 197).

När Alberte några år senare kommer till Paris för att studera språk är det naturligt för henne att slå sig ner på Montparnasse, bildkonstnärernas och författarnas stadsdel. Men liksom hon kände sig tryggare i Rikkens än i Fredriks sällskap, håller hon sig i Paris till bildkonstnärerna. De förväntar sig inget av henne och ställer därför inga krav. Däremot håller hon sig borta från författarna.

I ateljéhusen och på kaféerna på Montparnasse utvecklar Alberte sin visuella känslighet. Hon ser med bildkonstnärens ögon. Hon upplever inte bara bildkonsten utan också den yttre objektvärlden kommunikativt, som kodade och strukturerade bilder. Däremot är hon fortfarande rädd för språket och har därmed också svårigheter med att bygga upp en verbal-kommunikativ förmåga. Särskilt tydligt är detta när hon avkrävs en spontan respons. När Sivert

underkaster et billede Albertes bedømmelse, står hun der, litt håndfallen. Det er med malerkunst som med musikk. Hun støtes eller fengsles, begge deler sterkt og avgjort. Men hun har vanskelig for å utrede hvad det ligger i /. . ./ Hun ønsker hun kunde finne andre ord å si enn de banale: Det er nydelig, Sivert, det er utmerket. Hun er ikke flink sånn. (AOF 242)

Alberte skickar små artiklar till norska tidningar, epistlar "om ditt og datt /. . ./ ting en ikke behøver å vite mer om enn det en ser for sine øine" (AOF 39). Hon tillerkänner dem inget värde. De skildrar det synbara, ytans estetiska kvaliteter. Hon förmår inte tränga igenom denna fernissa in till det essentiella. "Jeg kan ikke skrive" (AOF 20), säger hon utan att erkänna sina psykiska blockeringar.

Mötet med den vänlige matematikläraren Veigård för emellertid något nytt med sig. Han lockar repliker ur Alberte genom sin förmåga att lyssna, repliker som inte bara innehåller kommentarer till det visualiserbara: "De kan heller ikke i all uendelighet tale om hvad de ser, har sett, har til hensikt å se" (AOF 142). Tillsammans med Veigård "kommer en samtale i stand over bordet" (AOF 135).

Det talade ordet har för Alberte nästan varit identiskt med maktspråk, och det får åter den karaktären efter förlusten av Veigård. Bildkonstnärerna Sivert och Eliel — monomant egocentriska i sitt kvinnoförakt och i sin brist på insikt i världen utanför ateljéns fönster — kan emellertid inte helt kuva Alberte. Samtalen med Veigård har gett henne en spirande känsla av självrespekt och begynnande insikt i nödvändigheten av kommunikation och kreativitet.

Förverkligandet av denna insikt strandar emellertid på de brutala ekonomiska realiteterna. Ett stycke in på hösten är Alberte i katastrofal avsaknad av pengar. Hon börjar på en tidningsartikel. Hon beskriver vad hon ser från sitt fönster. Specerihandlarens "farveglade stilleben på fortauet nede i dypet

lyser godt op i den grå gaten. Det har litt billige effekter, men er ens øines trøst" (AOF 219). Alberte fortsätter att beskriva hur specerihandlaren ställer ut sina produkter likt en bildkonstnär. Men plötsligt genomsådar hon "det overfladiske, det ensidige og billige" (AOF 220) i sin ikoniska projicering. Orden fångar det måleriska men når inte in till något essentiellt. Alberte river sönder artikeln, "motløs til margen, hul av kulde og uduelighet" (AOF 220).

"Hvis jeg var maler, vilde jeg male tilværelsen" (AOF 243), säger Alberte till Sivert flera veckor senare. "Tilværelsen, smiler Sivert: Det var ikke lite det /. . ./ Ikke-malere vil alltid gjøre symbolske ting, sier han: Det er dilettanteriets sikre kjennemerke" (AOF 243). Replikväxlingen avslöjar en polaritet mellan Alberte och Sivert i synen på konsten. Sivert ser konsten först och främst som ett formproblem utan djupare relationer till samhället: "motivet betyr jo egentlig så lite. Det kommer an på hvordan det gjøres" (AOF 244). Alberte föredrar däremot ett motivcentrerat måleri i närheten av hennes litterära sfär. Hon anser att bildkonsten liksom den litterära texten i första hand bör tolka människans livssituation. Sivert tycks respektera Albertes otidsenliga uppfattning, men hans inställning dikteras bara av en taktik som leder honom till ett av hans mål: Alberte klär av sig och står modell.

I *Bare Alberte* möter Alberte författaren Pierre. Han utnyttjar henne inte som Sivert, han försöker inte som Veigård föra över henne till en trygg borgerlig tillvaro. Pierre tar henne på allvar som den hon är, han försöker stärka hennes självkänsla och uppmuntra hennes kreativitet. Tidigare har Alberte alltid gripits av yrsel "så snart noen kom nær ting hun bar skjult i sinnet" (BA 43). Nu öppnar sig Alberte försiktigt i en konstruktiv dialog. När hon tidigare läste tidningar, hoppade hon konsekvent över allt som berörde politik (AOF 9). Genom Pierre får hon nu inblick i den verklighet som ligger bakom de omedelbara synintrycken. Liksom Rikke och Fredrik på sin tid förde med sig nya ord och nya begrepp, som fick Alberte att leta efter nya böcker i bokskapet där hemma, visar nu Pierre henne nya dimensioner av verkligheten. Genom samtalen med honom förstår Alberte mer och mer nödvändigheten av ideologisk insikt. Orden laddas med ny betydelse.

Mot slutet av *Bare Alberte* står Alberte och betraktar ett landskapspanorama:

Alberte ser alt sammen, fatter det med sin forstand, står slagen foran det. Likevel når det ikke inn. For første gang i dette liv er naturen ramme og bakgrunn, ikke det pukkende og krevende som gjør sig til ett med en, og nesten smerter. Som en knute har hun knyttet sig om manuskriptet. (BA 336)

Fortfarande kan Alberte associera till bildkonst när hon betraktar verkligheten, men det visuella intrycket, som fyller henne med en i Arnheims mening preverbal intensitet, är inte längre tillräckligt. Det finns en social verklighet bakom den synliga ytan, en verklighet som kräver tolkning och analys. Verkligheten kräver kommunikation, verbal kommunikation — också av henne. Albertes insikt om detta innebär en spirande känsla av frihet, men en frihet som förutsätter revolt mot samhällets förstelnade normstruktur.

Sammanfattningsvis kan man konstatera följande: romantrilogin om Alberte Selmer handlar om hur den frusna och verbalt slutna Alberte inleder en

dialog med sin omvärld och successivt erövrar ideologisk medvetenhet och en fast grund för sin tillvaro som kvinna och författare. Så länge hon är psykiskt förlamad under ett tungt socialt tryck, så länge är hon utan ett fungerande verbalt språk. Hon läser romaner om fiktiva liv, men så snart språket blir ett instrument för social kommunikation blir hon blockerad. Hon tänker snarare visuellt än verbalt. Det visuella är länge grundläggande för henne, eftersom det inte ställer några krav. Med ögonens hjälp försöker hon fly från en auktoritär och rigid miljö. Hon försöker finna en temporär lindring i det visuellt vackra och det visuellt stabila i kontrast till det gungfly av osäkerhet och den molande känsla av hot som omgivningens verbala vapenskrammel framkallar hos henne. Bildkonsten blir i denna situation av stor betydelse för henne. Med hjälp av bilder och ikonisk projicering distanserar hon sig från den sociala verkligheten. Bildstrukturerna hänger som slöjor mellan henne och den konkreta värld hon konfronteras med. Hon utvecklar en ökande benägenhet att uppfatta den synliga omvärlden som analog med bildkonst eller som motiv för bildkonst. Bildkonsten formulerar hennes liv utan att de farliga orden används mer än nödvändigt.

Först när Alberte försiktigt börjar formulera sin existentiella problematik verbalt, inte bara på lösa lappar som ingen får läsa, utan i dialog med andra människor, får den visuellt estetiserande distanseringen en minskad betydelse för henne. Den intellektuella reflektionen balanserar det visuella tänkandet. Albertes mödosamma erövring av det verbala språket blir en avgörande faktor i hennes socialisation. Hon går från ideologisk omedvetenhet till ideologisk medvetenhet, från ofrihet till relativ frihet.

Avslutning

I sin artikel från 1969 skriver Roy Park att "the doctrine of *ut pictura poesis* represents one of the most complex problems in the whole of literary history".¹ I föreliggande studie har det inte varit min avsikt att föra en diskussion av hela det svåröverskådliga problemområde som jag gav en snabb skiss av i kapitel I och som jag betecknat med den inte helt tillfredsställande men tills vidare mest relevanta termen litterär *transformation* av bilder. Jag har i stället velat lyfta fram vissa centrala frågor inom denna speciella sektor av det litteraturvetenskapliga forskningsfältet.

När man i dagens forskning diskuterar texter under beteckningen *ekphrasis* eller bilddikt, syftar man vanligtvis på den textkategori som tolkar faktiskt existerande bilder eller bilder som inom den litterära texten presenteras som faktiskt existerande. Jag tror att man med visst fog vågar påstå att ett flertal av dessa texter arbetar på ett ganska likartat sätt. Texten fokuserar enskilda och från bildens helhet isolerade visualmotiviska element. Dessa kopplas i regel till betydelser och kontexter som ligger mer eller mindre utanför bildens semantiska rum. Elementen tolkas gärna — ofta med referenser till flera sinneskvaliteter — som element i ett narrativt skeende. I textens tolkning blir bildelementens nu så att säga utvidgat med ett före och ett efter, det tycks bli levande som Pygmalions staty. Ett exempel på en sådan text är W H Audens dikt "Musée des Beaux Arts".

I min diskussion av litterär bildtransformation ställer jag ovannämnda kategori mot det jag kallar *ikonisk projicering i litterär text*. Texter inom denna kategori tolkar in bildstrukturer i en konkret eller fiktiv objektvärld. De utnyttjar med andra ord det Gibson karakteriserar som "the chronic habit of civilized men of seeing the world as a picture".² Liksom Louise i "Die Gemähle. Gespräch", som säger sig uppleva målningen som verklighet och verkligheten som målning, skiljer jag således mellan texter som tolkar bilden som dynamisk verklighet och texter som tolkar verkligheten som statisk bild. I båda fallen är det frågan om litterära tolkningar av bildstrukturer.

Min diskussion i avhandlingens andra och tredje del koncentreras i huvudsak på den sistnämnda av dessa två kategorier. Själva beskrivningen är här mindre viktig än metoden att med markeringsord väcka och mobilisera läsarens bildkunnande, bildtänkande och eidetiska förmåga. Bildkaraktären realiseras inte i första hand genom en summa av enstaka visualmotiviska element, utan genom betoning av synfältet som en bildmässig, strukturell helhet. Denna helhetskaraktär förmedlas i regel genom en betraktare i texten — det kan vara diktjaget, berättarjaget eller en annan fiktiv gestalt — som på en och samma gång inkodar bildstrukturen i och avkodar bildstrukturen ur det synfält han eller hon står inför.

Karakteristiskt är att den förmedlande gestalten gärna betraktar sina omgivningar inom en fysisk eller immateriell ram. Ramen koncentrerar synfältet som i en kupad hand. Samtidigt fungerar den som ett tecken, som framhäver det betraktaren iakttar, inte som en ospecificerad summa av visualiser-

bara element, utan som en bildmässigt organiserad helhet.³ I en studie från 1972 skriver Boris Uspensky:

a landscape without a frame *means* practically nothing, but / . . ./ marking some kind of border (either a frame, window, or arch) is enough to perceive it as a picture. In order to perceive a semiotic world we should in the first place mark its borders / . . ./; precisely these borders form the presentation.⁴

I stor utsträckning används ikonisk projicering i litterär text som ett medel att framställa människors relationer till sin omvärld, relationer av social, ideologisk, existentiell eller psykologisk art. Det kan t ex som i *The Seasons* gälla synen på naturen som besjälad av en gudomlig estetik, det kan som i *Improvisatoren* vara fråga om ett moraliskt ställningstagande inför åsynen av mänsklig misär, det kan som i *The Ambassadors* gälla en framställning av den splittrade personligheten.

Kvinnan har en viktig funktion i många ikoniska projiceringar i litterär text. Tillmätt en passiv kvinnoroll förekommer hon ofta förtingligad som ett visualmotiviskt element i mannens ikoniska projiceringar, så t ex i Tennysons dikt "The Gardener's Daughter". Men hon uppträder också själv som projektör. I ständigt nya litterära sammanhang — inte minst i den borgerliga romanen — projicerar hon bildstrukturer på fönsterutsikten. Som i *Effi Briest* flyr hon in i ikoniska projiceringar bort från det borgerliga vardagsrummets sociala och ekonomiska band⁵, eller hon försöker som i *The Forty Second Parallel* att kompensera ett socialt misslyckande med projicerade önskebilder av tillvaron.

I båda dessa fall skildras kvinnan av en manlig författare. Två kvinnliga författare, Cora Sandel och Simone de Beauvoir, har — likaledes med hjälp av ikonisk projicering — framställt kvinnoporträtt av mera komplex karaktär. Både Laurence i *Les belles images* och huvudpersonen i Albertetrilogin lever i en mansdominerad värld, där såväl kvinnorollen som verbala kommunikationsmönster är fast normerade på mannens villkor. Varken Alberte eller Laurence accepterar dessa normer, men samtidigt äger de inte kraft att spontant revoltera. De söker sin tillflykt till bl a ikoniska projiceringar. Medan den socialt och yrkesmässigt etablerade Laurence förblir traumatiskt bunden till sin situation och därmed också till behovet av ikoniska projiceringar, går Alberte genom en försiktigt öppnad dialog med omvärlden och en gryende ideologisk medvetenhet in i en socialisationsprocess, som tycks leda till en framtid för henne utan ett tvingande behov av ikonisk projicering.

Utöver ovannämnda aspekter kan man peka på ytterligare en vanlig funktion i den litterära textens bruk av ikonisk projicering, nämligen den som från 1700-talet och framöver belyser själva författandets problematik. Textarbetet kräver av författaren förmågan att etablera en estetisk distans till den ursprungliga ingivelsen och därigenom också att i viss grad avlägsna sig från själva kontexten, dvs den verklighet eller det samhälle han försöker ge en textlig tolkning av. Den ikoniska projiceringen i litterär text fungerar ofta som en konkretisering av detta förhållande. Beträktaren i texten iakttar verkligheten på avstånd genom en avskärmande ram, som för honom tycks förvandla objektvärlden till en visualestetisk struktur. Schmollgen. Eisenwerth talar om "der 'Dialektik' des Fensters", dvs förhållandet mellan att uppleva fönstret

som "Durchblick zur Raamtiefe" och som "Fläche mit Rahmen und Gitter zusammen".⁶

Denna växling mellan konkret närvaro och estetisk distans som är så karaktéristisk för det konstnärliga skapandet — den kan t ex skönjas i titeln på Goethes självbiografiska verk *Dichtung und Wahrheit* — kan för författaren ofta innebära problem av existentiell art. Motsättningen mellan å ena sidan hans önskan om att vara naturligt integrerad i samhället och å andra sidan hans känsla av att som betraktare och tolkare av samhället stå utanför den sociala gemenskapen reser lätt frågor hos honom rörande innebörden av den egna rollen och värdet av det egna arbetet.

Denna problematik, som i nyare litteraturforskning diskuteras under begreppet *den problematiska författarrollen*⁷, kan urskiljas redan i 1700-talets textliga gestaltningar av *deus artifex* men stegras naturligtvis under romantiken, när författaren själv ikläder sig eller iklädes rollen som creator. Hoffmanns författare vid takfönstret är ett bra exempel på detta.

Senare under 1800-talet får problemet en mer komplicerad moralisk innebörd. Man kan nu i författarens attityd bl a skönja en konflikt mellan å ena sidan medlidande och solidaritet med socialt nödställda människor, å andra sidan en av läsarna förväntad hållning av estetiskt distansnerande karaktär. Detta kommer till uttryck inte minst i H C Andersens berättelse om målaren Federigo, som ropar ut sin förtjusning inför åsynen av en fattig och smutsig italiensk stad.

Konflikten sätts på sin spets i Henrik Ibsens "Paa Vidderne". I sin diskussion av denna dikt skriver Thure Stenström om "konstnärens nödvändighet att bringa livet och människorna på distans för att kunna 'se' och skapa konst".⁸ I ett tal i Studentersamfundet i Oslo 1874 påpekade den i Italien bosatte Ibsen att det "at digte, det er væsentlig at se". Därefter tillade han: "En digter hører af naturen til de langsente. Aldrig har jeg set hjemmet og hjemmets levende liv saa fyldigt, saa klart, og saa nær indpaa, som netop fra det fjerne og under fraværelsen."⁹ Behovet eller nödvändigheten av estetisk distans gäller de flesta diktare. Textens ikoniska projicering har från författargeneration till författargeneration givit ett åskådligt uttryck för detta.

När Ibsen talar om konsten att se, talar han metaforiskt om författandets problematik. Den ikoniska projiceringen i litterär text kan emellertid även läsas som en verbal illustration av själva seendets problematik i konkret mening. I en recension av John Bergers essäsamling *Konsten att se* skriver Sven Sandström att

vi blivit mer och mer medvetna om att vi verkligen skickar ut någonting till den synliga verkligheten när vi betraktar den. Det vi sänder ut är våra föreställningar, våra förväntningar på hur en verklighet kan eller bör se ut — och synbilden är ett resultat av mötet mellan dessa föreställningar och den synliga formen i det vi betraktar. Alltså inte någon objektiv bild, en gång för alla densamma. / - - /
Konsten att se är konsten att tillämpa våra insikter på det vi ser.¹⁰

I botten av min diskussion har legat konstaterandet att ordet och bilden konstituerar språkliga system av helt skilda slag. Dessa två olika språk kommunicerar meddelanden, som av mottagaren kräver olika slag av tänkande, det ena verbalt och det andra visuellt. Att i det sammanhanget tala om att

”översätta” ett visualspråkligt meddelande till ett verbalspråkligt är både teoretiskt och praktiskt missvisande. I äldre tysk litteraturforskning talar man beträffande problemet *ut pictura poesis* om textens ”Andersstreben”. Men texten kan aldrig bli tavla i bokstavlig mening. Att tala om texten i bildkonstermer, skriver Hagstrum, ”makes sense only if we believe that sharp differences nevertheless do exist between the arts, that each has peculiar qualities of its own, and that there is something uniquely pictorial for poetry to strive to achieve”.¹¹ När man populärt säger att en bild kan uttrycka mer än tusen ord, innebär inte detta att bilden värderas högre än ordet, utan det innebär ett erkännande av förhållandet att bilden kommunicerar något som ordet inte kan kommunicera. Genom att transformera ikoniska projiceringar försöker författaren förmedla något av betraktarens visuella tänkande inför bilden.

Noter

Förkortningar: CL = Comparative Literature, JAAC = The Journal of Aesthetics and Art Criticism, JWCi = Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, NLH = New Literary History, OL = Orbis Litterarum, SLT = Svensk Litteraturtidskrift, TLV = Tidskrift för Litteraturvetenskap, YCGL = Yearbook of Comparative and General Literature, YFS = Yale French Studies.

Inledning

1. I avhandlingen används inte ordet verklighet i dess filosofiska utan i dess vardagsspråkliga betydelse: en yttre objektvärld som kan percipieras med de fem sinnen.
2. Bibliografier rörande litteraturens och bildkonstens interrelationer: *Literature and the Other Arts, A Selected Bibliography 1952—1958* (utg A R Neumann), New York 1959; *The Relationship of Painting and Literature. A Guide to Information Sources*. American Studies Information Guide Series IV (utg E L Huddleston och D A Noverr), New York 1978; G Kranz, *Das Bildgedicht in Europa. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*, Paderborn 1973.
3. U Weisstein, "Comparing Literature and Art: Current Trends and Prospects in Critical Theory and Methodology", i *Proceedings of the IXth Congress of The International Comparative Literature Association*, Innsbruck 1979, Innsbruck 1981, s 19. O Walzel, *Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*, Berlin 1917. Se P Salm, "Oscar Walzel and the Notion of Reciprocal Illumination in the Arts", i *The German Review* 36 (1961), s 110-124; P Salm, *Three Modes of Criticism: The Literary Theories of Scherer, Walzel, and Staiger*, Cleveland 1968, s 39-74.
4. Beträffande svenska arbeten på detta område, se följande namn och antologititlar i litteraturförteckningen: L Breitholtz, R Ekner, K Hallind, I Holm, R Josephson, B Larsson, A Palm, G Söderström, G Tideström, A Österling, *Växvelverkan och Dikt och konst*.
5. Av sådana översiktsartiklar kan nämnas R Wellek, "The Parallelism between Literature and the Arts", i *English Institute Annual 1941*, New York 1942, s 29-63; M Gaither, "Literature and the Arts", i *Comparative Literature: Method and Perspective* (utg N P Stallknecht och H Frenz), Carbondale 1961, s 153-170; G Giovannini, "Method in the Study of Literature in its Relation to the Other Fine Arts", i *JAAC* 8 (1949/50), s 184-195; H P H Teesing, "Literature and the Other Arts: Some Remarks", i *YCGL* 12 (1963), s 27-35; J D Merriman, "The Parallel of the Arts: Some Misgivings and a Faint Affirmation", i *JAAC* 31 (1972/73), s 153-164 och 309-321; U Weisstein, "Exkurs: Wechselseitige Erhellung der Künste", i *Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*, Stuttgart & Berlin 1968, s 184-197; Weisstein 1981, s 19-30.
6. G Palm, *Världen ser på dig*, Stockholm 1964, s 11. I *SLT* 35 (1972), s 25-30 presenterar Björn Julén olika tolkningar av denna dikt ("Göran Palms dikt 'Havet' och de sju uttolkarna").

I. Bilden i dikten — en teoretisk diskussion

1. S och P Alpers, "'Ut Pictura Noesis?' Criticism in Literary Studies and Art History", i *NLH* 3 (1972), s 458.
2. G Kranz 1973, s 9ff.
3. Jfr R Frye, *Milton's Imagery and the Visual Arts*, Princeton 1978.
4. W Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, Bern 1969 (1948), s 121f.
5. J Middleton Murry, *The Problem of Style*, London 1960 (1922), s 80 och 84.
6. P N Furbank, *Reflections on the Word "Image"*, London 1970, s 4 och 57.
7. G E Lessing, *Laokoon, oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, i Lessing, *Gesammelte Werke*, II, München 1959, s 872.
8. Enargeia: "it originated in rhetoric, where it was used to describe the power that verbal visual imagery possessed in setting before the hearer the very object or scene being de-

- scribed" (J H Hagstrum, *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago & London 1958, s 11).
9. Lessing 1959, s 872.
10. J J Gibson, "Foreword: A Prefatory Essay on the Perception of Surfaces versus the Perception of Markings on a Surface", i *The Perception of Pictures*, (utg M A Hagen), I, New York 1980, s xv f.
11. I sin bok *Form and Style in the Arts. An Introduction to Aesthetic Morphology*, Cleveland & London 1970, skiljer Thomas Munro mellan "presentative" och "suggestive factors": "The presentative factor includes those elements, aspects, or qualities in the work of art which are or can be directly sensed by a normal human observer. The suggestive includes those which, as parts of the work of art, cannot be directly sensed, but can be called up to the observer's imagination through association with the presented factor /- -/ In using the word 'image' to cover both sensory presentations and products of imagination or memory, we shall distinguish them by such words as 'direct sense image' and 'mental' or 'memory' image; also as 'presented' or 'suggested' image" (s 39 och 41).
12. Jfr P M Daly, *Literature in the Light of the Emblem*, Toronto 1979; E Hill, "What is an Emblem?", i *JAAC* 29 (1970/71), s 261-265; B Olssons inledning till H Spegel, *Emblemata*, Stockholm 1966; A Friberg, *Den svenske Herkules. Studier i Stiernhielms diktning*, Lund 1945, s 9-83.
13. Termerna uppträder som synonymer i bl a *Svenskt litteraturllexikon*, Lund 1970, s 165.
14. Jfr Munro 1970, där förf skiljer mellan "unisensory arts", "bisensory arts" och "multi-sensory arts" beroende på hur många sinnen som blir "directly addressed" (s 73).
15. H L Arnold, "Grafiker Grass", i *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*, juni 1978. Arnold kallar Grass "ein omnipotenter Künstler" (s 101); om Rossetti, se L Hönnighausen, *Präraphaeliten und Fin de siècle*, München 1971. Se f ö R Kloepfer, "Komplementarität von Sprache und Bild", i *Zeichenprozesse. Semiologische Forschung in den Einzelwissenschaften*, (utg R Posner och H-P Reinecke), Wiesbaden 1977, s 129-145; W Sorel, *The Duality of Vision. Genius and Versatility in the Arts*, London 1970; D Aubin, *Das Problem der Doppeltbegabung. Studien zur wechselseitigen Beeinflussung von Dichtung und bildender Kunst*, Wien 1950 (diss opubl); H Günther, *Künstlerische Doppeltbegabungen*, München 1960; *Unesco Courier* 10 (1957, nr 8): "Special Report. Famous Authors as Artists".
16. M Stieg, *Dickens and Phiz*, Bloomington & London 1978; R L Patten, "Boz, Phiz, and Pickwick in the Pound", i *ELH* 36 (1969), s 575-591. Se f ö S Björck, "Poeten och tecknaren i samspel och motspel", i förf:s *Dikter för dagen*, Stockholm 1978, s 198-222.
17. Jfr J Hollander, "The Poem in the Eye", i förf:s *Vision and Resonance. Two Senses of Poetic Form*, New York 1975; W M Faust, *Bilder werden Worte*, München 1977.
18. Om Ibsen, se P Nansen, *Portrætter*, Kjøbenhavn 1918, s 104. Om det typografiska problemet har Abraham Moles skrivit följande: "Typographische Zeichen haben eine standardisierte Gestalt, die durch ihre semantische Funktion bedingt ist; darum herum befindet sich ein Freiheitsfeld, ein Feld für individuelle Variationen, die das Erkennen der semantischen Werte des Zeichens nicht verhindern." (A Moles, *Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung*, Köln 1971, s 172)
19. G Ekelöf, *Dikter* (i serien *Den svenska lyriken*), Stockholm 1965, s 421.
20. E D Hirsch, *Validity in Interpretation*, New Haven & London 1971 (1967), s 94ff.
21. Termen härrör från Julia Kristevas diskussion av Mikhail Bakhtins teori om texten som dialog (Kristeva, *Semeiotike, Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969). Se A Kittang, *Litteraturkritiske problem*, Bergen, Oslo & Tromsø 1975, s 50.
22. E H Gombrich, *Art and Illusion*, London 1977 (1960), s 268. Jfr A Malraux's ord om att man inte blir målare framför vackra kvinnor utan framför vackra målningar (se S Hofman, "Om Malraux's estetik", i *Minervas kvartalskrift* 1963, s 31).
23. J Lotman, "The Discrete Text and the Iconic Text: Remarks on the Structure of Narrative", i *NLH* 7 (1976), s 333-338.
När Lotman använder termen text om både ordkonstverket och bildkonstverket, utgår han från att termen etymologiskt betyder väv.
24. Detta diskuteras närmare i del II.
25. V Šklovskij, "Konsten som begrepp", i *Form och struktur. Texter till en metodologisk tradition inom litteraturvetenskapen valda av K. Aspelin och B.A. Lundberg*, Stockholm

- 1971, s 52. Se även H R Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/M 1970, s 201ff.
26. W Trimpf, "The Meaning of Horace's 'Ut Pictura Poesis'", i *JWCI* 36 (1973), s 1-34. Se även Rensselaer W Lee, "'Ut Pictura Poesis': The Humanistic Theory of Painting", i *Art Bulletin* 22 (1940), s 197-269.
 27. Försök till sådan kategoriindelning finner man bl a i L Rice-Sayre och H M Sayre, "Autonomy and Affinity: Toward a Theory for Comparing the Arts", i *The Arts and their Interrelations* (utg H R Garvin), Lewisburg 1979.
 28. Av andra termer och uttryck som använts i detta sammanhang kan nämnas evoke, umschreiben, transpose, transfer, correlate, borrow effects from, adapt qualities of, write counterparts of, render, correspond, transcribe, transliterate, recreate with words, write verbal equivalents to, react to.
 29. C M Bellman, "Hogarth's tafla. A Midnight Modern Conversation, efter originalet transporterad i poesie och musique", i *Carl Michael Bellmans skrifter*. Standardupplaga utgiven av Bellmanssällskapet, VII, Stockholm 1938, s 136-140.
 30. "The skill to create set descriptions, intended to bring visual reality before the mind's eye by means of words, / . . . / was an admired and fully approved trick of the rhetorician's trade and as such was a regular scholastic exercise." (Hagstrum 1958, s 29) Se även C S Baldwin, *Ancient Rhetoric and Poetic*, Gloucester, Mass 1959.
 31. H Chr Buch, *Ut Pictura Poesis. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács*, München 1972 (diss); F Diamant, *Die Naturdichtung von Pope, Brockes und Haller. Ein Vergleich*, Wien 1937 (diss).
 32. Att Lessings måltavla i första hand var tyska diktare som Haller och Brockes, se Hagstrum 1958, s 156. Enligt Buch var emellertid Lessings kritik "weniger gegen Hallers Gedicht richtet — die Schilderung der Alpenblumen nennt er 'ein Meisterstück in seiner Art' —, als vielmehr gegen das übertriebene Lob, das Breitingen solchen Passagen zuteil werden ließ" (Buch 1972, s 112).
 33. S Björck, *Romanens formvärld*, Stockholm 1953, s 227.
 34. H Fielding, "The History of the Adventures of Joseph Andrews", i *The Works of Henry Fielding, Esq.*, IV, London 1882, s 143f.
 35. J Middleton Murry 1960, s 79; J Tynjanov, *Die literarischen Kunstmittel und die Evolution in der Literatur*, Frankfurt/M 1967, s 45.
 36. R Barthes, *Kritiska essäer*, Uddevalla 1967, s 109f.
 37. *Georg Lukács Werke*, IV: *Essays über Realismus*, Neuwied & Berlin 1971, s 214.
 38. Jfr diskussionen av allegorin som tableau minutieux och som narration i K Espmark, *Att översätta själen. En huvudlinje i modern poesi från Baudelaire till surrealismen*, Stockholm 1975, s 12.
 39. G Genette, "Frontières du récit", i förf:s *Figures II*, Paris 1969. Engelsk översättning i *NLH* 7 (1976), s 7.
 40. ibid.
 41. Jfr R Freedman, *The Lyrical Novel*, Princeton 1963.
 42. Om den retarderande funktionen, se Tynjanov 1967, s 45 och G Kurman, "Ecphrasis in Epic Poetry", i *CL* 26 (1974), s 5.
 43. Genette 1976, s 6.
 44. Buch 1972, s 266f. Jfr Artur Lundkvist: "Den verklighetsfotograferande romanen försöker inskränka sig till att ge en stelnad bild av världen som yta, av idel föremål och ting, däribland också bilder av människor uppfattade som ting", i förf:s *Utflykter*, Stockholm 1969, s 93f.
 45. Buch 1972, s 266.
 46. ibid, s 267.
 47. ibid.
 48. G E B Saintsbury, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe*, New York 1902, I, s 491. Citerat ur Hagstrum 1958, s 18.
 49. L Spitzer, "The 'Ode on a Grecian Urn', or Content vs. Metagrammar", i *CL* 7 (1955), s 218; M Krieger, "Ekphrasis and the Still Movement of Poetry; or, Laokoon Revisited", i *The Poet as Critic* (utg F P W McDowell), Evanston 1967, s 7; J B Bender, *Spencer and Literary Pictorialism*, Princeton 1972, s 51; Kurman 1974, s 1; Weissstein 1981, s 23.
 50. Buch 1972, s 24.

51. J Seznec, "Art and Literature: A Plea for Humility", i *NLH* 3 (1972), s 570f.
51. Seznec 1972, s 570.
53. Se litteraturförteckningen under respektive namn.
54. Hagstrum 1958, s 130, 140, 149 och 313.
55. M Praz, "Modern Art and Literature. A Parallel", i *English Miscellany. A Symposium of History, Literature, and the Arts* (utg M Praz), Rom 1954, s 217.
56. S Møller Kristensen, *Litteratursociologiske essays*, København 1970, s 74. Om Eppelsheimer, se Wellek 1942, s 36 och A Fowler, "Periodization and Interart Analogies", i *NLH* 3 (1972), s 490.
57. Wellek 1942, s 36; Hagstrum 1958, s xiv; Weisstein 1981, s 20.
58. Merriman 1972, s 157.
59. H Hatzfeld, *Literature through Art. A New Approach to French Literature*, Chapel Hill 1952; W Sypher, *Four Stages of Renaissance Style*, New York 1955; W Sypher, *Rococo to Cubism in Art and Literature*, New York 1960; M Praz, *The Parallel between Literature and the Visual Arts*, Princeton 1970.
60. Tideström 1965.
61. A Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1953. Se även V Kavolis, *Vad konsten speglar*, Borås 1970.
62. Hatzfeld 1952, s 167. Se uttalanden av samma typ i L Binyon, "English Poetry in its Relation to Painting and the Other Arts", i *Proceedings of the British Academy 1917—1918*, London 1918, s 389 och G Knox, "Dos Passos and the Painting", i *Texas Studies in Literature and Language*, 6 (1964), s 24.
63. M Praz, *Mnemosyne. The Parallel Between Literature and the Visual Arts*, Princeton & London 1974 (1970), s 20ff. Detta påpekas även av B Richards i hans recension av *Mnemosyne* i *Essays in Criticism* 21 (1971), s 322.
64. Praz 1970, s 22.
65. R Arvidsson, *Den unge Per Hallström. Lyriskt åttiotal*, Lund 1969, s 128.
66. Wellek 1942, s 50.
67. Merriman 1972/73, s 155.
68. Richards 1971, s 322.
69. J P Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris 1976 (1948), s 11.
70. En som tycks ställa sig välvillig till denna metaforiska form är W K Wimsatt. Han skriver att Sypher i boken *Four Stages of Renaissance Style* använder "a highly metaphoric, a highly imaginative and inventive idiom. I find this rewarding in its peculiar way, and I enjoy it. As I believe that literary criticism should be imaginative, and metaphoric, I can only applaud this phase of the development" (Wimsatt, "Laokoon: An Oracle Reconsulted", i förf:s *Day of the Leopards. Essays in Defense of Poems*, New Haven & London 1976, s 54).
71. Giovannini 1949/50, s 186 (om Dryden); L Binyon 1918, s 382 (om Pater); Wellek 1942, s 49 (om Read); Sypher 1955, s 19; R Riese Hubert, "La technique de la peinture dans le poème en prose", i *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, 18 (1966), s 176; B Dijkstra, *The Hieroglyphics of a New Speech. Cubism, Stieglitz, and the Early Poetry of William Carlos Williams*, Princeton 1969, s 183; Praz 1954, s 221; H Himmel, "Überlegungen zur Mikrostruktur literarischer Texte", i *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft*, 4 (1973), s 207; C Gandelman, "Joyce, Pre-Raphaelism, Art Nouveau: Pictorial Influences on Finnegans Wake", i *Orbis Litterarum*, 30 (1975), s 283; W Friese, "Hamsun und der Jugendstil", i *Växelverkan mellan skönlitteraturen och andra konstarter. Sixth International Study Conference on Scandinavian Literature*, Uppsala 1966, Uppsala 1967, s 97; R Ekner, *En sällsam gemenskap. Baudelaire, Söderberg, Obstfelder, Rilke. Litteraturhistoriska essäer*, Stockholm 1967, s 108.
72. K Vossler, "Über gegenseitige Erhellung der Künste", i *Festschrift Heinrich Wölfflin zum 70. Geburtstag*, Dresden 1935, s 162f.
73. Wellek 1942, s 56ff. Studiens synpunkter fick stor spridning i och med att arbetet i en förkortad version ingick som ett eget kapitel i R Wellek och A Warren, *Theory of Literature*, New York 1942 (svensk utgåva: *Litteraturteori*, Malmö 1967).
74. Denna strängare hållning framträder bl a i *Actes du cinquième congrès international des langues et littératures modernes. Les langues et littératures modernes dans leurs relations avec les beaux-arts*, Florence, 27—31 Mars 1951, Florens 1955.

75. Giovannini 1949/50, s 190.
76. Merriman 1972/73, s 160.
77. Munro 1970, s 39ff. Se även Th Munro, *The Arts and their Interrelations*, New York 1951, s 390-399.
78. Ph Pettit, *The Concept of Structuralism*, Berkeley 1975, s 59.
79. Wellek 1942, s 51.
80. Merriman 1972/73, s 160.
81. ibid, s 156.
82. Giovannini 1949/50, s 191.
83. Fowler 1972, s 498.
84. Lessing 1959, s 875.
85. H C Andersen, *Improvisatoren*, Kjøbenhavn 1900 (1835), s 233.
86. Beträffande bildkonsten, jfr C Gottlieb, "Movement in Painting", i *JAAC*, 17 (1958), s 22-33; R Arnheim, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye. The New Version*, Berkeley & Los Angeles 1974, kap 8; G T Buswell, "Hur folk ser på bilder", i *Konst och psykologi, Konstpsykologiska texter* (utg S Sandström), Lund 1970, s 146-168; E H Gombrich, "Moment and Movement in Art", i *JWCL* 27 (1964); E Souriaux, "Time in the Plastic Art", i *JAAC* 7 (1949).
87. Jfr J Frank, "Spatial Form in Modern Literature", i *The Sewanee Review*, 53 (1945), s 221-240 och 433-653; J M Curtis, "Notes on Spatial Form in Tolstoy", i *The Sewanee Review*, 78 (1870); J Kestner, *The Spatiality of the Novel*, Detroit 1978.
88. R Jakobson, *Selected Writings II*, Haag & Paris 1971, s 344. Detta resonemang borde även gälla imagismens dikt, som enligt Ezra Pound fungerar som "an intellectual and emotional complex in an instant of time" (se Sypher 1960, s 254).
89. Jakobson 1971, s 342. Jfr Paula Johnson som diskuterar litteratur och musik under den gemensamma termen "serial art": "I think the simplest way to refer to arts whose perception is sequentially fixed is to call them serial arts, and the form that is thus produced, serial form." (P Johnson, *Form and Transformation in Music and Poetry of English Renaissance*, New Haven 1972, s 2)
90. J Dundas, "Style and the Mind's Eye", i *JAAC* 37 (1979), s 325.
91. Jfr M R Scherer, *The Legends of Troy in Art and Literature*, London 1964; M R Pointon, *Milton and English Art. A Study in the Pictorial Artist's Use of a Literary Source*, Manchester 1970.
92. V Hopkins Winner, "Pictorialism in Henry James's Theory of the Novel", i *Criticism. A Quarterly for Literature and the Arts*, 9 (1967), s 6; J Seznez, "Flaubert and the Graphic Arts", i *JWCI* 8 (1945), s 184.
93. W Iser, *Der Akt des Lesens*, München 1976, s 223.
94. ibid.
95. Klee citerat ur L Marin, "Grundvalar för en måleriets semiologi", i *Tecken och tydning. Till konsternas semiotik. Texter valda av K. Aspelin och B.A. Lundberg*, Stockholm 1976, s 147.
96. E H Gombrich, "The Visual Image", i *Scientific American*, 227 (1972), s 86. Översatt till danska i Gombrich, *Kunst og billedsprog. Udvalgte essays*, København 1979, s 54ff; M Butor, *Les mots dans la peinture*, Paris 1969. Jfr U Eco: "Att det ikoniska tecknet inte är så klart återgivande som man tror bestyrkes av det faktum att det oftast åtföljs av skrivna texter och av att det, även om det är igenkännligt, ändå tycks fyllt av en viss dubbeltydighet och mera denoterar det allmänna än detaljen /. . ./. I kommunikationer som avser precision vid tolkningen fordrar det ikoniska tecknet förankring i en skriven text." (U Eco, *Den frånvarande strukturen. Introduktion till den semiotiska forskningen*, Lund 1971, s 200)
97. Vossler 1935 (se not I/72), s 161.
98. S Sandström, *Konstforskning. Stagnation eller förnyelse?*, Stockholm 1965, s 64; J Passmore, "History of Art and History of Literature: A Commentary", i *NLH*, 3 (1972), s 579; Gombrich 1972, s 87; J Veltruský, "Some Aspects of the Pictorial Sign", i *Semiotics of Art. Prague School Contributions* (utg L Matejka och I R Titunic), Cambridge, Mass 1976, s 252.
99. R Arnheim, *Visual Thinking*, Berkeley & Los Angeles 1969. Sven Sandström har f ö fäst

min uppmärksamhet vid den ryske hjärnforskaren Alexandr Luria och hans avancerade undersökningar av afasi och visuellt tänkande.

100. Wellek 1942, s 63.
101. Jakobson 1971, s 341.
102. Veltruský 1976, s 260.
103. Marin 1976, s 139ff.
104. Eco 1971 (se not I/96), s 185; P Larsen, "Billedanalyse", i *Massekommunikation. Introduktion til et undervisningsområde* (utg P Olivarius m fl), København 1976, s 105f.
105. M Schapiro, "On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs", i *Sign Language Culture* (utg A J Greimas och R Jakobson), Haag 1970, s 487-502.
106. Om Peirce, se B Malmberg, *Teckenlära. En introduktion till tecknens och symbolernas problematik*, Lund 1973, s 79f. Peirces tredje teckenkategori, *index*, är inte aktuell i detta sammanhang.
107. R Barthes, "Bildens retorik", i *Tecken och tydning. Till konsternas semiotik. Texter valda av Kurt Aspelin och Bengt A Lundberg*, Stockholm 1976, s 114-130. Urspr publicerad i *Communications* 4, 1964.
108. Citatet hämtat ur T Todorov, "Esthetique et semiotique au XVIII^e siècle", i *Critique* 308 (1973), s 27. Se även Hagstrum 1958, s 152 samt W K Wimsatt, jr och C Brooks, *Literary Criticism. A Short History*, London 1965 (1957), s 268.
109. Lessing 1959, s 882. Även Samuel Johnson gör en distinktion mellan bildkonstens naturliga och litteraturens arbiträra tecken: se M H Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, London, Oxford & New York 1971 (1953), s 33.
110. Eco 1971, s 188-201; S Kjørup, *Æstetiske problemer. En indføring i kunstens filosofi*, København 1971, s 66.
111. Gombrich 1972, s 91f.
112. Pettit 1975, s 100.
113. K Aspelin och B A Lundberg, "Det semiotiska rummet", i *Tecken och tydning. Till konsternas semiotik. Texter valda av Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg*, Stockholm 1976, s 15.
114. M Rio, "Images and Words", i *NLH* 7 (1976), s 510.
115. Citatet är hämtat ur den femte dikten i Ferlinghettis *Pictures of the Gone World*, San Francisco 1955. Dikten citeras och kommenteras i J W Corrington, "Lawrence Ferlinghetti and the Painter's Eye", i *Nine Essays in Modern Literature* (utg D E Standford), Baton Rouge 1965, s 110.
116. Kjørup 1971, s 66.
117. P Borum, *Poetisk modernism*, Stockholm 1968, s 13. Se f ö Kjørups distinktion mellan form, medium och innehåll (s 68ff) samt hans bibliografi (s 184f) i Kjørup 1971.
118. Alpers 1972, s 439. Se även Passmore 1972, s 579.
119. Alpers 1972, s 439.
120. S Sandström, *Konsthistoriska stödanteckningar*, Lund 1965 (stencil), s 4.
121. Rio 1976, s 511.
122. M Wallis, "The History of Art as the History of Semantic Structures", i *Sign Language Culture* (utg A J Greimas och R Jakobson), Mouton 1970, s 527.
123. Marin 1976, s 145.
124. O von Lutterotti, "Bildende Kunst und Dichtung. Von der Umschöpfung des Kunstwerkes ins Wort", i *Festschrift W Sas Zaloziecky zum 60. Geburtstag* (utg G Gsodam), Graz 1956, s 114. Se även Kjørup 1971, s 66.
125. I Kranz 1973 (s 143) uppges att Michael Field är pseudonym för Katherine Bradley (1848—1914) och Edith Emma Cooper (1862—1913).
126. Field citerad ur Hönnighausen 1971, s 88.
127. H Rosenfeld, *Das deutsche Bildgedicht. Seine antiken Vorbilder und seine Entwicklung bis zur Gegenwart*, Leipzig 1935, s 1.
128. *ibid* s 3ff. Jfr Lutterotti som talar om "dichterische Umschöpfung eines Kunstwerkes ins Wort" (Lutterotti 1956, s 115) samt Roman Jakobsons term "creative transposition" och hans term "transmutation" som Anders Palm preciserar med tillägget kreativ transmutation i A Palm, "Ett möte mellan dikt och bild. Interrelationer mellan ordkonst och bildkonst i W.H.Audens dikt 'Musée des Beaux Arts'", i *Artes* 6 (1980:1, s 35-51). Vad gäller

- Jakobsons termer, se Jakobson 1971, s 261f, samt G Steiner, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford 1977 (1975), s 260f.
129. Rosenfeld 1935, s 9.
 130. Jfr Munro 1970, s 15: "Attention is always selective; it means noticing some things and ignoring others." Det samma kan sägas om bildkonstnärens arbete: "so complex is the information that reaches us from the visible world that no picture will ever embody it all. That is not due to the subjectivity of vision but to its richness" (Gombrich 1977, s 78).
 131. Barthes 1976, s 120. Jfr C Fehrman: "Att tolka är att välja. Att välja är att utesluta." (*Diktaren och de skapande ögonblicken*, Stockholm 1974, s 217) Se även Arnheim 1969, s 248.
 132. "our experience of life itself in its widest meaning constitutes our pre-condition for understanding. Our 'reading' of the picture, then, in many respects implies that we have the same attitude to the picture as we would have to reality." (S Sandström, "Outline for a Sociocultural Theory of the Use of Art", i *Aris. Bulletin utgiven från Institutionen för konstvetenskap i Lund*, 1973, s 29)
 133. Veltruský 1976, s 249.
 134. R L Stein, *The Ritual of Interpretation. The Fine Arts as Literature in Ruskin, Rossetti, and Pater*, Cambridge, Mass & London 1975, s 19.
 135. G Kranz, *27 Gedichte interpretiert*, Bamberg 1972, s 24.
 136. Jfr diskussionen av "focal word" i Pettit 1975, s 35.
 137. Arnheim 1969, s 248.
 138. W Waetzhold, *Deutsche Kunstwerke beschrieben von deutschen Dichtern*, Leipzig 1940 (jfr P Friedländer, *Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit*, Leipzig & Berlin 1912); *Bildmeditationen der Dichter. Verse auf christliche Kunst* (utg G Kranz), Regensburg & Hamburg 1976.
 139. A Brookner, *The Genius of the Future. Studies in French Art Criticism. Diderot, Stendhal, Baudelaire, Zola, The Brothers Goncourt, Huysmans*, London & New York 1971, s 1.
 140. "Sollte ich aber noch mehr davon sagen, so könnte es nur in einem Gedichte geschehen, vielleicht wäre dies überall die beste und natürlichste Art von Gemälden und andern Kunstwerken zu reden", i *Europa. Eine Zeitschrift*, utg Friedrich Schlegel, Frankfurt/M 1803. Nyutgåva av E Behler, I, Stuttgart 1963, s 140. Citatet återges i A Bergstrand, *Songes. Litteraturhistoriska studier i C.J.L. Almqvists diktsamling*, Uppsala 1953, s 93.
 141. E Panofsky, "Ikonografi och ikonologi", i *Visuell kommunikation*, (utg B Fausing och P Larsen), I, København 1980, s 9-21.
 142. Barthes 1976, s 121. Jfr not I/136.
 143. N Grieg, *Friheten*, Oslo 1945, s 59.
 144. B Aartun, "Bildet som ingen har glemt", i *Aftenposten* (Oslo) 1969-08-09.
 145. Hatzfeld 1952, s 167.
 146. P Lagerkvist, *Dvärgen*, Stockholm 1944, s 274f.
 147. E Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (Part V, Section IV), i *The Works of the Right Honorable Edmund Burke*, I, London 1815, s 307. Burkes resonemang refereras i Hagstrum 1958, s 154.
 148. Jfr Lessing: "Es mag sein, daß alle poetische Gemälde eine vorläufige Bekanntschaft mit ihren Gegenständen erfordern" (Lessing 1959, s 885).
 149. Hagstrum 1958, s 139f.
 150. L Vinge, "Om allusioner", i *TLV* 2 (1972/73), s 140ff.
 151. Naturligtvis kan man inte alltid tolka titlar av denna typ som markering för en bildmässig läsning av texten. Ulla-Britta Lagerroths ord om relationen mellan text och musik är giltiga även beträffande relationen mellan text och bildkonst: "Sedan det från 1800-talets slut blev på modet i både diktkonsten och bildkonsten att nyttja termer som tillhör musikens fackspråk vid namngivning av samlingar och enskilda dikter — eller av tavlor — har sådana titlar ofta varit indirekta, oegentliga, d.v.s. närmast syftat till känslomässigt suggerande engagemang." (U-B Lagerroth, "'Jag är den trötte pianisten . . .' Musiken som bild och formprincip i Johannes Edfelts diktning", i *Perspektiv på Johannes Edfelt. Studier samlade av Ulla-Britta Lagerroth och Gösta Löwendahl*, Halmstad 1969, s 88.)
 152. G Björling, "Vita mås och änders lugna slag" ur samlingen *Att i sitt rike* (1954), citerad ur Björling, *Du jord du dag. Urval lyrik*, Stockholm 1957, s 191.

153. H O Granlid, *Då som nu. Historiska romaner i översikt och analys*, Stockholm 1964, s 15f.
154. K Espmark 1975, s 7f.
155. T S Eliot, "Hamlet and his Problems", i förf:s *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, London 1928 (1920) s 100.
156. Debatt och bibliografi, se *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (utg A Preminger), 1974, s 581f. Beträffande Espmark, se G Arrias, "Espmark om det objektiva korre-
latet och diktens allmängiltighet", i *TLV* 7 (1978), s 68-83.
157. Kurman 1974, s 9. Se även R L Stein 1975, s 9 och H M McLuhan, "Tennyson and Pictu-
resque Poetry", i *Essays in Criticism* 1 (1951), s 265.
158. Fowles, *The French Lieutenant's Woman*, London 1970 (1969), s 94.
159. Espmark 1975, s 12. Liksom Espmark undviker jag termen symbol. För det första beteck-
nar termen inte samma företeelser inom litteraturvetenskapen som inom konstvetenska-
pen. För det andra är användandet inom respektive vetenskap långt ifrån entydigt. I inled-
ningen till Chr Wilhelm, *Handbuch der Symbole in der bildenden Kunst*, Frankfurt/M &
Berlin 1980, skriver förf: "Es bietet sich die groteske Situation dar, daß einerseits niemand
recht weiß, wie er den Begriff handhaben soll, andererseits tut sich eine Fülle von sogenann-
ten Symbolen vor uns auf, die auch eifrig interpretiert werden. Kein Wunder also, daß
vorsichtige Autoren auf Synonyme ausweichen." (s 15)
160. J Borgen, *Lillelord*, Oslo 1955, s 10.
161. H Matisse, "Notes d'une peinture", i *La Grande Revue*, 1908-12-25. Se S Sandström, *Det
moderna skedet*, Stockholm 1971, s 106.
162. E Diktonius, *Dikter 1912—1942*, Stockholm 1956, s 297.
163. K Farner, Förord till *Goya, Desastres de la Guerra*, Malmö, Stockholm & Düsseldorf
1972, opag.
164. J Meyers, "Holbein and 'The Idiot'", i förf:s *Painting and the Novel*, Manchester 1975, s
136. Se även H W Grohn, *Toute l'œuvre peinte de Holbein le jeune*, Paris 1972 (1971),
s 27f.
165. R Peace, *Dostoyevsky. An Examination of the Major Novels*, Cambridge 1971, s 97. Se
även R L Jackson, *Dostoyevsky's Quest for Form. A Study of His Philosophy of Art*, New
Haven & London 1966, s 66-69, samt s 213-229: kapitlet "Dostoyevsky and the Fine Arts".
166. R M Rilke, "L'ange du méridien" (ur *Neue Gedichte*, 1907), i Rilke, *Sämtliche Werke*
(utg E Zinn), I, Wiesbaden 1955, s 497.
167. Beträffande Rilkes dikt, se E M Wolf, "Rilke's 'L'ange du méridien': A Thematic Analy-
sis", i *PLMA* 80 (1965), s 9-18; J Kirchgraber, Meyer, Rilke, *Hofmannsthal. Dichtung
und bildende Kunst*, Bonn 1971, s 62-69 och 78-82.
168. K Gram Holmström, *Monodrama Attitudes Tableaux Vivants. Studies on Some Trends
of Theatrical Fashion 1770—1815*, Stockholm 1967. *Attitudes* är experiment "with a mo-
bile, emotionally-charged version of pictorial art" (s 238); *tableaux vivants* "set out to
create a piquant effect with living forms stiffened into immobility and they were static in
character" (s 214).
169. S Sandström 1973, s 30.
170. ibid, s 29.
171. C och A W Schlegel, "Die Gemähde. Gespräch", i *Athenaeum. Eine Zeitschrift von Au-
gust Wilhelm und Friedrich Schlegel*, II, Berlin 1799, s 62.
172. Bo Lindwall, som berättar historien i sin bok *Barockens epok* (Stockholm 1968, s 194) till-
lägger: "Berättelsen är en myt som inte har med den historiska verkligheten att göra och
målningen har helt andra kvaliteter än de illusoriska. Men myten är betecknande som ut-
tryck för publikens förundrade entusiasm inför 'konstens apor'."
173. Kirchgraber 1971, s 104.
174. A Palm 1980, s 48.
175. *The Complete Writings of Walt Whitman* (utg R M Bucke, Th B Harned och H L Trau-
bel), II, New York & London 1902, s 36.

II. Ikonisk projicering i litterär text

1. *Goethes Werke*, "Hamburger Ausgabe", Hamburg 1948—1960, XI, s 192ff.
2. *H C Andersens dagbøger 1825—1875* (utg H Vang Lauridsen), I, København 1971, s

- 325f. Jfr dikten "Vandring paa Vesuv" (1834) i H C Andersen, *Samlede Skrifter*, XVI, København 1854, s 24ff.
3. S Kjørup, "Billedkommunikation", i *Visuel kommunikation*, I, (utg B Fausing och P Larsen), København 1980, s 75.
 4. S Skard, "Fargane som litterært uttryksmiddel", i *Edda* 1948, s 67. Jfr Dufrenne: "It is from painters that we learn to see colours" i förf:s *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, Evanstone 1973, s 285 (franskt original 1953).
 5. C och A W Schlegel 1799, s 62; Clemenceau: se O Vinding, *Foraaret i fransk kunst*, København 1962, s 45.
 6. D-H Kahnweiler, *Ästhetische Betrachtungen. Beiträge zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln 1968, s 42.
 7. Y Hirn, *Det estetiska livet*, Stockholm 1964 (1913), s 76; W F Haug, *Kritik av varuestetiken*, Stockholm 1975, del II (s 48-59). Se även S Sontag, *On Photography*, New York 1977 (1973), s 3 och 23.
 8. Forskningen har därvidlag visat att amatörfotografen inte alltid står fri i sitt motivval, utan att han är styrd av koder som har sin förankring i bildkonsten. "So ist in einigen Untersuchungen zur Photographie aufgewiesen worden, daß die 'Rhetorik' der Landschaftsphotographie partiell in Abhängigkeit von der älteren Landschaftsmalerei steht" (P Gerlach, "Probleme einer semiotischen Kunstwissenschaft", i *Zeichenprozesse. Semiotische Forschung in den Einzelwissenschaften*, utg R Posner och H-P Reinecke, Wiesbaden 1977, s 283). S Sandström påvisade likaledes i en föreläsningsserie på konstvetenskapliga institutionen i Lund i oktober 1979 sambandet mellan landskapsfoton i *Svenska Turistföreningens årsskrift* och äldre landskapsmaleri. Se även J Chr Jørgensen, *Litteraturen og hverdagen. Nye realisme-essays*, Gylling 1979, s 10f.
 9. Dundas 1979, s 325.
 10. *Goethes Werke*, XI, s 192.
 11. *Corpus der Goethezeichnungen* (utg G Femmel / Die Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der Klassischen deutschen Literatur in Weimar), VIB, Leipzig 1971, s 64.
 12. Jfr J C Dahls många målningar av Vesuvius' utbrott, bl a på Statens museum for kunst och Thorvaldsens museum i Köpenhamn samt på Städelsches Kunstinstitut i Frankfurt/M.
 13. Jfr S Björck, "'Lyss göken som ett väggur slår'. Om kulturmetaforen i naturlyriken", i förf:s *Karl XII:s stövlar. Notiser om dikt och annat*, Stockholm 1954, s 97-113.
 14. V Aldrich, *Philosophy of Art*, Englewood Cliffs 1963, s 14. Sådana strukturer är enligt Gombrich konventionella tecken som betraktaren projicerar in i synfältet på grundval av tidigare erfarenhet. Gombrich ser därför med skepsis på Pierces distinktion mellan språkets konventionella och bildens naturliga tecken. Även bilden bygger på konventionella tecken, framhåller han. Det är den ständiga förnyelsen av dessa konventionella tecken eller scheman, som han kallar dem, som konstituerar bildkonstens historia (Gombrich 1977, s 76ff). Jfr Bender 1972, s 24-28. Jfr även M J Friedländer: "Att se är på en gång att ta och att ge, det är sinnlig passivitet och andlig aktivitet, och vad som framträder när vi ser är i hög grad subjektivt betonat, ja, i viss mening en skapelse av oss själva. Den franske diktaren Paul Valéry uttrycker det så: 'Att iakttä är i huvudsak att föreställa sig något som man med säkerhet väntar sig att få se'. Vad den bildande konstnären ser är betingat av hans avsikt och förmåga att återge det och även av de medel som står till hans förfogande för att åstadkomma dess överförande till bild. Detta beroende formulerar Valéry med skärpa i orden: 'Det är en väldig skillnad om man ser något med ritstiftet i hand eller utan ritstift'." (M J Friedländer, *Landskapet och andra motiv i måleriet*, Stockholm 1951, s 12)
 15. Knight cit ur E Manwaring, *Italian Landscape in Eighteenth Century England*, New York 1925, s 198f.
 16. *Journal de Eugène Delacroix*, II 1850—1854, Paris 1926?, s 419.
 17. Brev nr 492 i *Verzamelde Brieven van Vincent van Gogh*, III, Amsterdam 1953, s 224.
 18. L Stein, *Appreciation: Painting, Poetry and Prose*, New York 1947, s 103.
 19. *ibid.*
 20. *Goethes Werke*, IX, s 321. I sin bok *The Younger Goethe and the Visual Arts* (Cambridge 1981) nämner W D Robson-Scott Goethes besök i Dresden-galleriet och hans beundran för Ostade (s 24), men ingenting om den efterföljande ikoniska projiceringen. Denna

- aspekt av Goethes konstintresse berörs över huvud taget inte i Robson-Scotts bok.
21. Dufrenne 1973 (se not II/4), s 358. Jfr E Lagerroth, *Landskap och natur i Gösta Berlings saga och Nils Holgersson*, Stockholm 1958: På ett par sidor i sin bok berör Lagerroth ikonisk projicering och estetisk distansering: "Situationen skulle kunna sammanfattas så, att gestalterna förhåller sig till landskapen, som om dessa hade varit *tavlor*: alla relationer ligger på det estetiska planet, och i övrigt är det ett svalg befäst mellan dem båda." (s 168)
 22. Iser 1976, s 225. Isers engelska citat är hämtat ur Stanley Cavell, *The World Viewed*, New York 1971, s 23; Sontag 1977, s 16.
 23. Dufrenne 1973, s 358f.
 24. Jfr Dufrenne 1973, s 358-365 och Iser 1976, s 37-44.
 25. Aldrich 1963, s 22.
 26. *ibid*, s 25.
 27. J J Gibson, "The Visual Field and the Visual World: A Reply to Professor Boring", i *Psychological Review* 95 (1952), s 149. Gibson nämner märkligt nog inte Herder som ger uttryck för samma uppfattning i *Plastik (Sämtliche Werke*, utg B Suphan, VIII, Berlin 1892, s 6).
 28. Gombrich 1977, s 278.
 29. *ibid*, s 53 och 77.
 30. *ibid*, s 264.
 31. *Journal de Eugène Delacroix*, I (1823—1850), s 359.
 32. Gombrich 1977, s 267. "Constable saw the English landscape in terms of Gainsborough's paintings / . . . / Gainsborough saw the lowland scenery of East Anglia in terms of Dutch painting" (*ibid* s 268).
 33. M Gluckman, "Les rites de passage", i *Essays on the Ritual of Social Relations* (utg M Gluckman) Manchester 1962, s 30f; Ph K Bock, *Modern Cultural Antropology. An Introduction*, New York 1962, s 70ff. Om rite de passage i litterära texter, se J Lindow, "Rites of Passage in Scandinavian Legends", i *Fabula* 19 (1978), s 40-61; T L Markey, "The Ex Lege. Rite de Passage in Hartman's Iwein", i *Colloquia Germanica* 11 (1978), s 97.
 34. Dörr och fönster i litterära texter kan även tolkas i arketypiska och freudianska termer. Se E E Edigun, *Ego and Archetype*, New York 1972. Jfr f ö P Ricoeur, *Fortolkningsteori*, København 1979, s 183.
 35. J Fowles, *The Collector*, New York 1968 (1963), s 146.
 36. J E Cirlot, *Dictionary of Symbols*, London 1971, s 354. Jfr P Kaarsholm, "Det ydre og det indre hos John Ford", i *Visuel kommunikation* II, København 1980, s 380ff.
 37. J A Schmoll gen. Eisenwerth, "Fensterbilder. Motivketten in der europäischen Malerei", i *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts* (utg L Grote), band VI i serien Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, München 1970, s 13-165.
 38. E Forssman, "Fensterbilder von der Romantik bis zur Moderne", i *Konsthistoriska studier tillägnade Sten Karling* (utg E Forssman, B Linde och A Tuulse), Stockholm 1966, s 289-318. Se även C Gottlieb, "The Role of the Window in the Art of Matisse", i *JAAC* 22 (1964). Se f ö bibliografin i Schmoll gen. Eisenwerth 1970, s 164f: "Literatur zum Fenstermotiv der Malerei".
 39. *The Literary Works of Leonardo da Vinci* (utg J P Richter), I, London, New York & Toronto 1939, s 56, 62 och 67. Herder talar om ögonen som "Gläser der Seele" (Herder 1892, s 49). Enligt J Locke är sinnen "the windows by which light is let into this dark room" (cit ur Abrams 1975, s 57).
 40. G Keller, "Abendlied", i *Gesammelte Werke* IX, Stuttgart & Berlin 1905, s 43.
 41. Schmoll 1970, s 152. Viktiga verk i detta avseende i 1800-talets tyska diktning är, menar Schmoll, Schlegels *Lucinde*, Brentanos *Godwi*, Jean Pauls *Schulmeisterlein Wuz*, *Siebenkäs* och *Titan*. "Fast noch wichtiger wird das Fenstermotiv bei E Th A Hoffman, Hauff, Eichendorff und Stifter." (s 152)
 42. T och B Gad, *Vinduet. Et biedermeiermotiv*, København 1976, s 16.
 43. C J L Almqvist, *Samlade skrifter*. Första fullständiga upplagan med inledningar, varianter och anmärkningar. Under redaktion av Fredrik Böök. Utgiven av Olle Holmberg, Josua Mjöberg, Emil Olsson och Algot Werin, XVI, Stockholm 1922, s 227.
 44. Schmoll 1970, s 153.

45. J M Curtis, "The Function of Imagery in War and Peace", i *Slavic Review* 29 (1970), s 461.
46. Gad 1976, s 110. Gad bygger antagligen på D van Ghent som i *The English Novel: Form and Function* (New York 1953) skriver om *Wuthering Heights*: "The windowpane is the medium, treacherously transparent, separating the 'inside' from the 'outside', the 'human' from the alien and terrible 'other'" (s 161).
47. M Horne, "From the Window-Seat to the Red Room: Innocence to experience in Jane Eyre", i *Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters* 10 (1980), s 204.
48. E Lagerroth, "Den inslagna fönsterrutan, den nerslagna skulpturen och den sönderslagna krukkan", i *Perspektiv på Röda rummet. Dokument och studier samlade av Erland och Ulla-Britta Lagerroth*, Stockholm 1971, s 170.
49. *The Collected Earlier Poems of William Carlos Williams*, Norfolk 1951 (1938), s 369.
50. W Kraft, "Das Fenster", i förf:s *Wort und Gedanke. Kritische Betrachtungen zur Poesie*, Bern 1959, s 107ff. Av andra relevanta författare kan nämnas Mallarmé, Zola och Proust. Se R G Cohn, "Mallarmé's Windows" i *YFS* 54 (1977), s 23-31; N Schor, "Zola: from Window to Window", i *YFS* 42 (1969), s 38-51; Ph Walker, "The Mirror, the Window, and the Eye in Zola's Fiction", i *YFS* 42 (1969), s 52-67; J C Lapp, "The Jealous Window-Watcher in Zola and Proust", i *French Studies* 24 (1975), s 166-176; J C Lapp, "Proust's Windows to Reality", i *Romantic Review* 67 (1976), s 38-49.
51. H Ladendorff, "Kafka und die Kunstgeschichte", i *Wallraf-Richartz-Jahrbuch. West-deutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 23 (1961).
52. Chr Elling, *Bellmaniana*, København 1947, s 15ff.
53. A K Zholkovsky, "The Window in the Poetic World of Boris Pasternak", i *NLH* 9 (1978), s 309.
54. Om bildramen, se Arnheim 1974, s 239f; Schapiro 1970; B Uspensky, "Structural Isomorphism of Verbal and Visual Art", i *Poetics* 2 (1972), s 13-24; B Uspensky, *A Poetics of Composition*, Berkeley 1973, s 137-167; S Sandström, *Den graderade överkligheten*, Stockholm 1964.
55. Dufrenne 1973, s 151.
56. Om Albertis "fenestra aperta", se *The Perception of Pictures. I: Alberti's Window: The Projective Model of Pictorial Information* (utg M A Hagen), New York 1980; G Guillén, "Metaphor of Perspective", i förf:s *Literature as System. Essays toward the Theory of Literary History*, Princeton 1971, s 288f; Uspensky 1972, s 135; J Snyder, "Picturing Vision", i *Critical Inquiry* 6 (1979/80), s 514-526.
57. Sandström 1964, s 151.
58. E Zola, *Correspondance — Les lettres et les arts*, Paris 1908, s 13.
59. Schapiro 1970, s 490. Jfr Aldrich 1963, s 60.
60. R Alberti, *Poesías completas*, Buenos Aires 1961, s 613 och 670. "¡El museo del Prado!" och "Velázquez" i samlingen *A la Pintura (Poema del color y la línea)*, tillägnad Picasso.
61. Th Ziolkowski, *Disenchanted Images. A Literary Iconology*, Princeton 1977, s 140. Ett exempel ur svensk litteratur är Sven Lindqvists *Myten om Wu Tao-tzu* (Stockholm 1967). Om denna roman, se E Lagerroth, *Romanen i din hand*, Stockholm 1976, s 186-202. Se även Tove Jansson, *Pappan och havet*, Helsingfors 1965, s 128f. En annan tanke med lång tradition är den att gestalterna i en målning träder ut ur ramen i betraktarens rum. I "Mr Gilfil's Love Story." skriver George Eliot om en kvinna, att "she treads the lawn as if she were one of Sir Joshua Reynold's stately ladies, who had suddenly stepped from her frame to enjoy the evening cool". G Eliot, *Scenes of Clerical Life (The Works of George Eliot. Standard Edition)*, I, Edinburgh & London u å, s 150. — Av utrymmesskäl tar jag inte upp det omfattande problemet rörande spegelbilden i litterär text, trots att denna problematik är nära knuten till de frågor som diskuteras i föreliggande avhandling. Jfr L Vinge, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, Lund 1967.
62. H C Andersen, *Samlede Skrifter*, XIX, Kjøbenhavn 1855, s 81f. Jfr *H.C.Andersens dagbøger*, I, s 285. H C Andersen berättar här om ett besök i Ara coeli i Rom: "jeg sadte mig paa en Stol og saae op paa de runde Billeder over hver Pille, det er Portrætter af Nonner, nogle er malede heelt uden for Rammen, som var Stykket en Aabning de strakte dem ud igjennem". Att detta gjort intryck på H C Andersen visar den skiss med vilken författaren illustrerar sin dagboksanteckning.

63. A Voznesenskij, *Ljudets skugga*. Inledning, urval och tolkning av Hans Björkegren, Stockholm 1971, s 19. I sitt förord skriver Björkegren att Voznesenskij "kom /. . ./ till lyriken via arkitektur och måleri. Han har själv förklarat, att han som lyriker framför allt har formats av Andréj Rubljöv /. . ./, Juan Miró och arkitekten Le Corbusier" (s 5).
64. U Abel, "Ikoner — en presentation". Stencil utgiven av Nationalmuseum i Stockholm (odaterad), s 1.
65. Sandström 1964, s 81. Jfr R Ingarden, *Det litterära konstverket*, Lund 1976, s 301 och Uspensky 1972, s 16.
66. A Langen, *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts (Rahmenschau und Rationalismus)*, Jena 1934.
67. ibid, s 7f.
68. ibid, s 5-9.
69. ibid, s 8f.
70. Hagstrum 1958, s xvi.
71. ibid, s xxif.
72. ibid. s 140.
73. ibid, s 149.
74. ibid, s 313 och 149.
75. V Hopkins Winner 1970, s 70.
76. ibid.
77. Se t ex Gombrich 1977 (1959), s 190f.
78. H Hillman, *Das Bildlichkeit der deutschen Romantik*, Frankfurt/M 1971, s 95. Jfr Espmark 1975, s 9.
79. E Lagerroth 1958, s 354 (not 25), Espmark 1975, s 9f.
80. E R Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, New York & Evanston 1963 (tysk utgåva 1948), s 544ff.
81. M Nøjgaard, *Litteraturens univers. Indføring i tekstanalyse*, Odense 1976, s 116ff.
82. *Goethes Werke*, XI, s 446.
83. Hagstrum 1958, s 3-128.
84. Jfr R G Saisselin, "Ut Pictura Poesis: Du Bos to Diderot", i *JAAC* 20 (1961/62).
85. J Addison, "On the Pleasure of the Imagination (IV)", *Spectator* nr 414, i *The British Essayists, with Prefaces, historical and biographical, by A. Chalmers*, XII, London 1802, s 147. Jfr W J Hipple Jr, *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*, Carbondale 1957, s 20f.
86. Om The Grand Tour, se R Noyes, *Wordsworth and the Art of Landscape*, London 1968, s 8f; E W Manwaring 1925, s 7.
87. Om Picturesque Travel, se kapitlet "The Art of Scenic Travel", i Noyes 1968, s 34-48, samt Manwaring 1925, s 14f och 167-200.
88. D J Warner, "The Landscape Mirror and Glass", i *Antiques* 105 (1974), s 158f.
89. R Williams, *The Country and the City*, London 1975 (1973), s 155.
90. Om termen picturesque, se Hipple 1957, s 185-191; C P Barbier, *William Gilpin. His Drawings, Teaching, and Theory of the Picturesque*, Oxford 1963, s 89-147; M Price, "The Picturesque Moment", i *From Sensibility to Romanticism. Essays Presented to Frederick A Pottle* (utg F W Hilles och H Bloom), Oxford 1965; H Tippkötter, *The Picturesque in Action. Studien zur zeitgenössischen Rezeptionsgeschichte der Waverly Novels Sir Walter Scotts*, Köln 1969, s 158-167. Tippkötter använder uttrycket "der dialektische Charakter des Pittoresken" (s 178). Om Gray, se not II/123.
91. Barbier 1963, s 102. Framställningen om Gilpin bygger i huvudsak på Barbiers bok. Se även Noyes 1968, s 23-26 och 40-45.
92. Barbier 1963, s 103 och 123; Manwaring 1925, s 187f.
93. P Demetz, "Defenses of Dutch Painting and the Theory of Realism", i *CL* 15 (1963), s 98.
94. Hipple 1957, s 210. Price 1965: "Picturesque theory emerges from Edmund Burke's discussion of the sublime and the beautiful. By reducing the beautiful from a comprehensive aesthetic term to the name of a limited and lesser experience, Burke opened the way for others to identify new aesthetic categories" (s 262). Se Burke 1815, s 81-322.
95. Hipple 1957, s 220.
96. ibid, kap 11.

97. ibid, s 261.
98. Barbier 1963, s 140f.
99. ibid, s 141f.
100. ibid, s 142.
101. Gilpin citerad efter Barbier 1963, s 106. Jfr E Young som ger uttryck för samma syn. Våra ögon "half create the wondrous World they see / . . . / Ours is the Cloth, the Pencil and the Paint; Which Nature's admirable Picture draws" (Manwaring 1925, s 109).
102. Barbier 1963, s 99.
103. ibid, s 124 och 123.
104. Hagstrum 1958, s 138.
105. Addison 1802, s 130-134 och 157-161 ("On the Pleasures of Imagination", I och VI). Se även Hagstrum 1958, s 136.
106. Manwaring 1925, s 3-13.
107. Hauser 1953, s 12f.
108. R M Williams, "Thomson and Dyer: Poet and Painter", i *The Age of Johnson. Essays Presented to Chauncey Brewster Tinker*, New Haven 1949, s 211. Se även P M Spacks, *The Varied God. A Critical Study of Thomson's "The Seasons"*, Berkeley & Los Angeles 1959, s 102; Noyes 1968, s 12.
109. Hagstrum 1958, s 250. Noyes 1968: "Thomson was the first of the nature poets anticipating the 'picturesque' mode of later poets and gardeners who looked at the landscape as a series of more or less well-composed pictures." (s 12).
110. ibid, s 251f.
111. *The Complete Works of James Thomson* (utg J L Robertson), London & New York 1908, s 254.
112. ibid, s 55. Beträffande ordet "prospect", se avslutningen / not 3.
113. Spacks 1959, s 103.
114. Wellek 1942, s 63.
115. R Cohen, *The Art of Discrimination. Thomson's "The Seasons" and the Language of Criticism*, London 1964, s 251.
116. ibid, s 237 och 240.
117. ibid, s 247.
118. Thomson 1908, s 103; Hagstrum 1958, s 123 och 249. Jfr G P Creutz "Atis och Camilla" rad 129-164 i *Svensk lyrik från medeltiden till nutid* (utg G Lindström, G Löwendahl, J Mogren och B Romberg, Lund 1967, s 153f), där förf skildrar en motsvarande badscen med negativt formulerade markeringsord.
119. Hagstrum 1958, s 265.
120. Thomson 1908, s 79, 22, 43, 38 och 20.
121. ibid, s 79 och 267.
122. ibid, s 21.
123. Hagstrum 1958, kap X och XI. Noyes 1968, s 13ff. Se f ö hela kap I i Noyes 1968 (s 5-52). Om Gray skriver Noyes: "Gray sees the scene before him with the eyes of a painter as well as with those of a poet. By reason of the truthfulness and sensitivity of his *Journal in the Lakes* Gray became an admired pioneer in the literature of picturesque travel." (s 39)
124. Heinse citerad efter Langen 1934, s 27.
125. Aubin 1950, s 11f.
126. Langen 1934, s 18, 28f och 42.
127. B H Brockes, *Auszug der vornehmsten Gedichte aus dem Irdischen Vergnügen in Gott. Faksimiliendruck nach der Ausgabe von 1738*, Stuttgart 1965, s 606-658.
128. ibid, s 152.
129. ibid, s 137.
130. ibid, s 475.
131. Manwaring 1925, kap V och VIII.
132. ibid, s 212-217.
133. Chr Hussey, *The Picturesque. Studies in a Point of View*, London & New York 1927, s 231f.
134. Noyes 1968, s 145 och 153.
135. ibid, s 159.
136. ibid, s 163.

137. R Park, "‘Ut Pictura Poesis’: The Nineteenth-Century Aftermath", i *JAAC* 28 (1969/70), s 156. Jfr Hugh Blair (1790): "a good Poet ought to give us such a landscape, as a painter could copy after", citerat ur Hipple 1957, s 186. Se även Rio 1976, s 510.
138. Om Combe, se Tippikötter 1969, s 167-172 och Noyes 1968, s 45-48.
139. Manwaring 1925, s 222; Hussey 1927, s 1; Price 1965, s 166ff.
140. J Austen cit ur Manwaring 1925, s 222.
141. Se not I/32.
142. R Williams 1975, s 149.
143. Addison 1802, s 148.
144. Om motivhierarkin i 1600-talets bildkonst, se B Lindwall 1968, s 202.
145. Langen 1934, s 8f.
146. *ibid*, s 28f.
147. S Taylor Coleridge, *Collected Letters* (utg E L Griggs), I, Oxford 1956, s 92f. Citeras i Noyes 1968, s 169f.
148. Barbier 1963, s 99.
149. D Wordsworth, *Journals of Dorothy Wordsworth* (utg E de Selincourt), I, London 1952 (1941), s 86 och 245. Se även s 152.
150. Brockes citerad ur Langen 1934, s 43.
151. Abrams 1975 (1953), s 50f; Brewster Rogerson, *Ut Musica Poesis. The Parallel of Music and Poetry in 18th Century Criticism*, Ann Arbor 1952; U-B Lagerroth, "Ut musica poesis", i *Musiken i dikten. En antologi av Carl Fehrman*, Stockholm 1969, s 10f.
152. Jfr Abrams 1975 (1953), s 50.
153. *Poetical Works of William Wordsworth* (utg E de Selincourt), IV, Oxford 1947, s 259, rad 13-16.
154. C Woodring, "What Coleridge Thought of Pictures", i *Images of Romanticism. Verbal and Visual Affinities* (utg K Kroeber och W Walling), New Haven & London 1978, s 97.
155. J Hagstrum, "The Sister Arts: From Neoclassic to Romantic", i *Comparatists at Work. Studies in Comparative Literature* (utg S G Nicols Jr och R B Vowles), Waltham, London & Toronto 1968, s 174.
156. *The Poems of Samuel Taylor Coleridge* (utg E H Coleridge), London 1940 (1912), s 531.
157. Se not 151.
158. Park bestrider den uppfattning som bl a Abrams förfäktar, nämligen att bildkonsten får en reducerad betydelse för litteraturen under romantiken: "Abrams's generalization requires serious modification /- -/. Painting and vision continued to play the major analogical role, but its role altered" (Park 1969/70, s 156).
159. Tippikötter 1969, kap III (citaten: s 191 och 183f). Jfr Wolfgang Isters förord i Tippikötters avhandling (s xi).
160. Noyes 1968, s 195.
161. Woodring 1978, s 98. Rubens var Coleridges favorit bland målarna (*ibid* s 102).
162. Tippikötter 1969, s 156.
163. Hagstrum 1958, s 130, 140 och 267; Hagstrum 1968, s 169f.
164. G M Bergman, *Regi och spelstil*, Stockholm 1946, s 31; R G Saisselin 1961/62, s 155f. Jfr R Williams 1975, s 154.
165. Bergman 1946, s 49.
166. *ibid*, s 39ff.
167. Se not I/168.
168. Jfr U-B Lagerroth, "Almqvist och scenkonsten", i *Perspektiv på Almqvist. Dokument och studier samlade av Ulla-Britta Lagerroth och Bertil Romberg*, Uddevalla 1973, s 254ff. Se även R Williams 1975, s 154.
169. *Novalis Schriften* (utg J Minor), IV, Jena 1907, s 173.
170. Jfr *The Unesco Courier* 1957, nr 8, samt listan över tyska "Doppelbegabungen" i Aubin 1950, s 232-236.
171. C och A W Schlegel 1799, s 55.
172. Wordsworth, "Lines composed a few miles above Tintern Abbey", i *Poetical Works of William Wordsworth*, II, 1952 (1944), s 262.
173. I en not till sin dikt refererar Wordsworth till en liknande formulering av Edward Young (*ibid*). Se not II/101. Noyes 1968: "Young liked to compare the real landscape to landscape paintings and to view as through an imaginary picture frame the idealized Arcadian

- landscape of the estates he visited." (s 38)
174. Novalis 1907, II, s 228.
 175. ibid.
 176. Herder 1892, s 6; C och A W Schlegel 1799, s 62.
 177. Om Hoffmann och bildkonsten, se W Sorel, *The Duality of Vision. Genius and Versatility in the Arts*, London 1970, s 243-250.
 178. E T A Hoffmann, *E.T.A.Hoffmanns Werke* (utg G Ellinger), Berlin & Leipzig u å, XII, s 144.
 179. ibid, s 145.
 180. ibid, s 146f.
 181. ibid, s 145.
 182. ibid, s 159.
 183. H Ibsen, *Samlede Verker. Hundreårsutgaven* (utg F Bull, H Koth, D Arup Seip) XIV, Oslo 1937, s 397f. Jfr B Sjöberg, *Fridas bok* (1922): "Se, den fagra bild, en saga lik! — / Gör en kikare av handen, Frida, / skåda Näckens rosor i vår vik!" (B Sjöberg, *Samlade dikter*, Stockholm 1947, s 131).
 184. ibid, s 398.
 185. T Stenström, *Den ensamme. En motivstudie i det moderna genombrottets litteratur*, Stockholm 1961, s 117. Om Ibsen och bildkonsten, se O L Mohr, *Ibsen som maler*, Oslo 1953; G Lindström, "Henrik Ibsens måleri", i *Årbok 1954, utgitt av Ibsenforbundet*, Skien 1955, s 19-31.
 186. Se ovan s 67f, samt J Ruskin, *Modern Painters IV*, London 1897, s 6 och Price 1965, s 259ff.
 187. B Lindwall, *Från rokokko till impressionism*, Stockholm 1975, s 215. Den senaste och mest omfattande studien i Goethe och bildkonsten är W D Robson-Scott, *The Younger Goethe and the Visual Arts*, Cambridge 1981. Problemet ikonisk projicering berörs emellertid inte där. Goethes samtliga teckningar är samlade och kommenterade i sjubandsverket *Corpus der Goethezeichnungen* (se not II/11).
 188. *Goethes Werke*, XI, s 33.
 189. G Berefelt, *Skönt. Om begreppet "estetisk"*, Stockholm 1973, s 65f. I sin bok *Das Prinzip Hoffnung* (Frankfurt/M 1959) skriver Ernst Bloch att "nichts ist in der Fremde exotisch als der Fremde selbst; doch dieser sieht als bürgerlicher Enthusiast zunächst gar nicht den Alltag der Fremde, am wenigsten will er das Elend in ihr sehen, das ihm den Wechsel auf Schönheit nicht einlöst; er sieht in der Fremde, mit oft heillosem Subjektivismus, sein persönlich mitgebrachtes Wunschbild von ihr" (s 430, kapitlet "Schöne Fremde").
 190. *Goethes Werke*, XI, s 176.
 191. ibid, s 316.
 192. ibid, s 174 och 231.
 193. *Goethes Werke*, IX, s 224.
 194. *Goethes Werke*, XI, s 87.
 195. ibid, s 240f.
 196. *Goethes Werke*, VI, s 243.
 197. *E.T.A.Hoffmanns Werke*, IX, s 59. Partiet citeras i Langen 1934, s 43.
 198. J S Welhaven, *Samlede digterverker*, II, Oslo 1943, s 104f.
 199. Så sent som 1917 använder Anders Österling ordet i denna betydelse i dikten "Sommarstycke" (A Österling, *Samlade dikter*, Stockholm 1949, II, s 15).
 200. J S Welhaven 1943, s 112.
 201. Jfr M Praz, *Conversation Pieces. A Survey of the Informal Group Portrait in Europe and America*, London 1971.
 202. G Eliot u å, s 150f (se not II/61).
 203. ibid, s 151f. Båda citaten ur "Mr Gilfil's Love Story" kommenteras i H Witemeyer, *George Eliot and the Visual Arts*, New Haven & London 1979, s 132f.
 204. I Jonsson, *Idéer och teorier om ordens konst*, Lund 1971, s 72 (om Shaftesbury); H Frykenstedt, *Idé och gestalt i tysk romantik och klassicism*, Stockholm 1966, s 21 (om Wachenroder); ibid s 46f (om Schelling); ibid s 56 (om Schiller); Wimsatt & Brooks 1965, s 374 (om Herder).
 205. A Oehlenschläger, *Poetiske Skrifter* (utg F L Liebenberg), XXI, Kjøbenhavn 1860,

- s 260f. J C Dahl: norsk målare (1788—1857).
206. ibid, s 261.
207. H C Andersen, *Samlede Digte*, København 1833, s 228.
208. ibid, s 289.
209. ibid, s 290.
210. ibid, s 305.
211. ibid, s 308f.
212. *Encyclopedia of World Art*, VI, New York, Toronto & London 1962, spalt 81-83.
213. *Kindler Malerei Lexikon*, VI, Zürich 1971, s 315.
214. J Dixon Hunt, "Story Painters and Picture Writers: Tennyson's Idylls and Victorian Painting", i *Tennyson* (utg D J Palmer), London 1973, s 191.
215. Demetz 1963, s 99f.
216. *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe* (utg E Behler och H Eichner), München 1968—1971, IV, s 81. Citerat ur Demetz 1963, s 102, not 30.
217. Lindwall 1975, s 312.
218. Om den litterära genrebilden, se S Aa Aarnes, "Genrebildet og den poetiske realisme i Norge", i förf:s "*Æsthetisk Lutheraner*" og andre studier i norsk senromantikk, Oslo 1968, s 152-182. Se även H Elovson, "Bild 2" i *Svenskt Litteraturllexikon*, Lund 1970, s 62.
219. O Friis, inledning i *Christian Winthers Poetiske Skrifter* (utg O Friis), I, København 1927, s xiv.
220. Chr Winther, *Poetiske Skrifter*, II, notkommentarer s 341f.
221. O Friis och U Andreassen, *Dansk Litteratur Historie*, III, København 1976, s 88. Författarna gör följande att sångspelet "er en af de vigtigste forudsætninger for træsnittene" (s 85).
222. O Friis 1927, s xiv.
223. Om xylografin, se B Fausing, "Borgerskabets billedgørelse af samfundet. 'Illustreret Tidendes' xylografi", i *Visuel kommunikation* (utg B Fausing och P Larsen), II, København 1980, s 193ff.
224. *Eet hundrede lyriske Digte af den danske Litteratur*. Samlede og udgivne af Johan Ludvig Heiberg, København 1842, s 253-271.
225. Hagstrum 1958, s 267.
226. F J Billeskov Jansen, *Danmarks Digtekunst. Tredie Bog. Romantik og Romantisme*, København 1958, s 327.
227. Wittemeyer 1979, s 105.
228. ibid, s 105-125.
229. Se ovan, s 83f.
230. Dixon Hunt 1973 (se not II/214). Se även McLuhan 1951.
231. *The Poetical Works of Alfred, Lord Tennyson*, London 1903, s 118.
232. ibid, s 120.
233. ibid, s 120f.
234. Sypher 1960, s 87f.
235. H Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1917, s 27.
236. Bloch 1959 (se not II/189), s 430.
237. D Wordsworths brev citerat ur Noyes 1968, s 193.
238. Jfr F D Klingender, *Art and the Industrial Revolution*, New York 1970 (1947), s 83 och 85.
239. P Conrad, *The Victorian Treasure-House*, London 1973, s 77f.
240. ibid, s 79f.
241. ibid, s 78.
242. J Ruskin 1897, s 10.
243. ibid, s 11. Se följande Price 1965, s 263ff.
244. Jfr Hella Robels, *Sehnsucht nach Italien. Bilder deutscher Romantiker*, München 1971, s 35-39.
245. B Lewan, *Drömmen om Italien. Italien i svenska resenärers skildringar från Atterbom till Snoilsky*, Stockholm 1966, s 119.
246. L Bødtcher, *Samlede Digte*, Holstebro 1940, s 80ff: "Opmuntring (Rom i October)". Se

- även F Bull, "Thomas Fearnley og de danske kunstnere i Italia", i *Kunst og kultur* 19 (1933), s 19-32.
247. *Goethes Werke*, XI, s 131.
248. Atterbom citerad ur F Bull, *Nordisk kunstnerliv i Rom*, Oslo 1960, s 83. H C Andersen-citatet är hämtat ur dikten "Farvel til Italien" (*Samlede Skrifter*, XVI, s 26). Se även Lewan 1966, s 118f.
249. Se t ex anteckningarna från tremånaders-perioden nov 1833—jan 1834, som var fylld av ständiga musei- och ateljébesök samt av egen tecknarverksamhet (*H.C.Andersens dagbøger*, I, s 226-293).
250. F J Billeskov Jansen, "Tanker om H.C.Andersens kunst", i *H.C.Andersen. Med bidrag av H.Topsøe-Jensen, F.J.Billeskov Jansen* m fl, Oslo 1954, s 30 och 36. Om H C Andersens bildkonst, se f ö K Heltoft, *H.C.Andersens Billedkunst*, Odense 1969.
251. *H.C.Andersens dagbøger*, I, s 204.
252. Den enda studien av större format om *Improvisatoren* är Gérard Lehmann, *Improvisatoren og H.C.Andersens første Italiensrejse*, Odense 1976. Boken behandlar inte de aspekter på romanen som tas upp i föreliggande avhandling. — Föreläsningsvis anges sidhänvisningarna till romanen inom parentes i den löpande texten. Den utgåva det refereras till är H C Andersen, *Improvisatoren*, København 1900.
253. Att detta är baserat på en "målerisk" verklighetsupplevelse under H C Andersens vistelse i Italien och inte på en målning visar följande citat ur författarens dagbok: "Klokken 4 kjørte vi afsted i deiligt Veir. Ved Grændsen saae vi to store Huler, i den ene var Gjeder, en lille Hyrdedreng kom, trak et Knippe Pinde-Riis bort og nu travede en uhyre Mængde Faar ud, da de vare paa Veien op af Bjerget kom et gravitetisk Æsel, som Skolemesteren efter Børnene. — Bondedrengen, kastede gravitetisk Fliggen af sin brune Kappe om sig, oppe paa Fjeldet hvor vi saae ham ubevægelig stirre ud, lignede han en Røver paa Malerier." (I, s 310)
254. Jfr H C Andersens dagbok: "Da vi kjørte forbi Coleseum hvor Maanen skinnede mellem Ruinerne gik nogle deroppe over os med en rød Fakkell, det gjorde en ypperlig Virkning." (I, s 224)
255. Jfr reproduktionerna av Eckersbergs och Billmarks målningar på opaginerade bildsidor mellan textsidorna 144 och 145 i Lewan 1966.
256. Jfr *The Complete Work of Raphael* (utg M Salmi), New York 1969, s 42, 48, 58ff, 76, 152f.
257. Se not I/171.
258. Park 1969, s 157. Jfr raderna 23-25 i Wordsworths "Tintern Abbey".
259. D Diderot, *Lettre sur les aveugles* (1749); J G von Herder, *Plastik* (1778); Caroline och August Wilhelm Schlegel, "Die Gemählde. Gespräch" (1799).
- Jfr M Stoljar, *Athenaeum: A Critical Commentary*, Bern & Frankfurt/M 1973, s 63. Romantikens intresse för den blindes problematik kommer till uttryck i bl a J E Millais' berömda målning från 1836 av den blinda flickan under regnbågen (i Birmingham City Art Gallery).
260. Stoljar 1973, s 63.
261. J Hermand, *Litteraturwissenschaft und Kunstwissenschaft. Methodische Wechselbeziehungen seit 1900*, Stuttgart 1971 (1965), s 68f.
262. "No modern period has been entirely free from its influence, even our own day" (Hagstrum 1968, s 172).
263. J Seznec, *Literature and the Visual Arts in Nineteenth Century France. An Inaugural Lecture*, Hull 1963; A Fairlie, "Flaubert and some Painters of his Time", i *The Artist and the Writer in France. Essays in Honour of Jean Seznec* (utg F Haskell, A Levi och R Shackleton), Oxford 1974; J Hemmings, "Zola, Manet, and the Impressionists (1875—80)", i *PLMA* 73 (1958); studier om Apollinaire och Paul Éluard i *Literature and the Plastic Arts 1880—1930. Seven Essays* (utg I Higgins), Edinburgh & London 1973.
264. Hatzfeld 1952, s 176f; Sypher 1960, s 190f.
265. E Zola, *Une page d'amour*, band VIII i *Les Rougon-Macquard. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire*, Seizième édition, Paris 1878, s 70.
266. *ibid*, s 143.
267. Om Proust och bildkonsten, se R Ironside, "The Artistic Vision of Proust", i *Horizon. A Review of Literature and Art* 4 (1941), s 28-42; M E Chernowitz, *Proust and Painting*,

- New York 1945; C G Guyot, "Marcel Proust et les arts plastiques", i *Actes du cinquième congrès international*, 1955, s 505-512.
268. M Proust, *Du côté de chez Swann*, band I i *A la recherche du temps perdu*, Paris 1919, s 65.
269. Proust 1919, s 65.
270. P Hallberg i *Svenskt Litteraturllexikon*, Lund 1970, s 258. En positiv syn på begreppet litterär impressionism framläggs av Hugo Sommerhalder i hans 20-sidiga skrift *Zum Begriff des literarischen Impressionismus*, Zürich 1961. Se f ö rapporten från 1967 års symposium över den litterära impressionismen i *YCGL* 17 (1968), s 40-68.
271. S Møller Kristensen, *Impresjonismen i dansk prosa 1870—1900*, København 1955.
272. "Jacobsen intresserede sig stærkt for Malerkunst. Paa sin første Udenlandsrejse studerede han med Iver det mindste Billede paa Gallerierne, og i 'Niels Lyhne' mærkes ogsaa hans Viden paa Malerkunstens Omraade ved de ret talrige Navne paa Malere, som forekommer der / . . ./ Derimod havde Jacobsen selv vistnok ikke Talent i malerisk Retning." (Søren Hallar, *Synselementerne i Naturskildringen hos J.P.Jacobsen*, København 1921, s 296.
273. J P Jacobsen, *Niels Lyhne, Samlede Skrifter*, bind 2, 8 Udgave, Kjøbenhavn og Kristiania 1918, s 42f.
274. *ibid*, s 50.
275. *ibid*, s 199.
276. L T Fitz, "Gertrude Stein and Picasso: The Language of Surfaces", i *American Literature. A Journal of Literary History, Criticism, and Bibliography* 45 (1973), s 228-237; M J Hoffman, "Gertrude Stein's 'Portraits'", i *Twentieth Century Literature. A Scholarly and Critical Journal* 2 (1965), s 115-122; B Larsson, "Pär Lagerkvists litterära kubism", i *Samlaren* 86 (1965), s 66-95; F Carmody, *Cubist Poetry. The School of Apollinaire*, Berkeley 1954; J-A Isaak, "James Joyce and the Cubist Esthetic", i *Mosaik* 14 (1981), s 61-90.
277. E Diktonius 1956, s 244.
278. "Till bilden av E:s tidigare konstnärliga aktivitet hör också hans finstämda landskaps- och porträttmåleri" (J Edfelt i *Svenskt Litteraturllexikon*, Lund 1970, s 140). Om Enckells bildkonst, se L Ekelund, *Rabbe Enckell. Modernism och klassicism under tjugotal och trettiotal*, Ekenäs 1974, s 19, 158, 207 och 218.
279. R Enckell. *Dikter. En antologi. Urval och inledning av Ingemar Hedenius*, Stockholm 1974, s 82.
280. Reproduktioner av sådana konstverk finner man bl a i *Pablo Picasso. A Retrospective* (utg W Rubin), New York 1980, s 159.
281. Ch Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris 1961, s 288.
282. R M Rilke, *Sämtliche Werke*, II, s 588.
283. Schmoll gen. Eisenwerth 1970, s 154 och 156.
284. C Gill, *Dikter i urval av Erling Nielsen*, Stockholm 1960, s 26 (ur samlingen *Ord i Jærn* 1942).
285. Hopkins Winner 1970, s 73.
286. Proust 1919, s 53.
287. *Verner von Heidenstams samlade verk* (utg K Bang och F Böök), IV, Stockholm 1943, s 47. Om Heidenstam och bildkonsten, se I Holm, "Verner von Heidenstam och bildkonsten", i *Tidskrift för konstvetenskap* 27 (1948), s 126-171. Det textparti som citeras och diskuteras i föreliggande avhandling berörs inte av Holm.
288. A Österling 1949, I, s 335.
289. E Zolá, *Germinal*, Paris 1895, s 415.
290. J Mjöberg, *De sökte sanningen. En studie i fem romaner 1879—1886*, Avesta 1977, s 203.
291. Se not II/58.
292. Zolá 1908, s 13f.
293. G Eliot, *Adam Bede (The Works of George Eliot. Standard Edition)*, I, Edinburgh & London u å, s 265f.
294. K Espmark 1975, s 9.
295. *ibid*.
296. Om Dos Passos och bildkonsten, se B Stoltzfus, "John Dos Passos and the French", i *CL* 15 (1963), s 146-163; Knox 1964. I sin studie skriver Knox: "Perhaps no American novelist

- since Henry James studied painting more seriously during the years of technical experimentation than Dos Passos. He was not only a passionate spectator but a worker in the art." (s 22) Ingen av de båda nämnda forskarna berör de textpartier och den problematik som behandlas i föreliggande studie.
297. J Dos Passos, *The Forty Second Parallel*, London 1937, s 207.
 298. ibid, s 209.
 299. ibid, s 212.
 300. Bloch 1959, s 981. Se även B Fausing, "Billedharmonier og driftønsker", i *Visuel kommunikation* (red B Fausing och P Larsen), II, København 1980, s 140.
 301. I sin lilla bok *Den æstetiske idiosynkrasi* (Oslo 1960) diskuterar Thorkild Bjørnvig den företeelse som tar sig uttryck i känslan av ångest och vämjelse inför den nära verkligheten. Bjørnvig berör inte de politiska, sociala eller djupare psykologiska orsakssammanhangen. Han konstaterar bara att den som drabbas av denna idiosynkrasi inte alltid bearbetar sin ångest på ett konstruktivt sätt. Han flyr istället till en esoterisk värld av lagar och rena former, till en sfär där han passivt kan vila i det Bjørnvig kallar en syntes av fulländade enskildheter. Han försöker att isolera det vackra och blunda inför det fula. Tillståndet är, skriver Bjørnvig, absolut passivt. — Problemet ikonisk projicering diskuteras inte i Bjørnvigs skrift. Textexemplet ur Dos Passos' roman visar emellertid att det även finns anledning att betrakta vissa funktioner av ikonisk projicering som uttryck för estetisk idiosynkrasi.
 302. Hillman 1971, s 95.
 303. Om Thomas Hardy och bildkonsten, se A Smart, "Pictorial Imagery in the Novels of Thomas Hardy", i *The Review of English Studies* 12 (1961), s 262-280; kapitlet "Pictorial Arts", i J Grundy, *Hardy and the Sister Arts*, London 1979, s 18-69. Kapitlet utgör ett exempel på den sammanblandning av olika betydelser av ordet bild som jag diskuterar på sid 10ff. Grundy skriver bl a om "Hardy's composition of the scenes in his novels into pictures by means of light, and shade and colour" (s 20) och om fönster och dörrar i hans texter (s 19). I ljuset av Grundys exemplifiering ur Hardys texter framstår emellertid hennes termbruk och resonemang som oklart och metaforiskt.
 304. Th Hardy, *Under the Greenwood Tree*, London 1907, s 5.
 305. ibid, s 87.
 306. ibid, s 19.
 307. ibid, s 87.
 308. ibid, s 36.
 309. ibid, s 42.
 310. H Ohl, *Bild und Wirklichkeit. Studien zur Romankunst Raabes und Fontanes*, Heidelberg 1968, s 202.
 311. ibid, s 42.
 312. Ett av Ohls citat ur Fontanes roman *Unwiederbringlich* (1892) är värt att återge här, eftersom det till sin karaktär ligger nära det tidigare diskuterade textpartiet i Goethes *Wahlverwandtschaften* (se ovan s 82): "Hier, im Mittelsaale, hatten dienstbeflissene Hände bereits hohe Lehnstühle um einen langen, eichenen Tisch gerückt und die nach Ost und West hin einander gegenüberliegenden Balkonfenster geöffnet, so daß die ganze landschaftliche Herrlichkeit wie durch zwei große Bilderrahmen bewundert werden konnte. Freilich, die das Schloß unmittelbar und nach allen Seiten hin umgebende Wiesenplaine war, weil zu nahe, wie in der Tiefe verschwunden; dafür aber zeigte sich alles Fernergelegene klar und deutlich, und während, nach links hinüber, die Wipfel eines weiten Waldzuges in der niedergehenden Sonne blinkten, sah man nach rechts hin die blaauflimmernde Fläche des Meeres. Holk und Ebba wollten aufstehen, um erst von dem einen und dann vom andern Fenster aus das Bild voller genießen zu können; die Prinzessin aber litt es nicht, sie verstände sich auch auf Landschaft und könne versichern, daß gerade so, wie's jetzt sei, das Bild am schönsten wäre." (Ohl 1968, s 204)
 313. Th Fontane, *Effi Briest*, Gütersloh 1948, s 78, 80, 92, 157, 343f, 351, 364, 388 och 390.
 314. ibid, s 38.
 315. ibid, s 80.
 316. Om den holländska bildkonstens betydelse för realismen, se Demetz 1963 och E Auerbach, *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton 1953, s 509f.

317. Fontane 1948, s 92.
318. *ibid*, s 370.
319. *ibid*.
320. P-K Schuster, *Theodor Fontane: Effi Briest — Ein Leben nach christlichen Bildern*, Tübingen 1978. Problemet ikonisk projicering berörs inte i Schusters bok.
321. Om Henry James och bildkonsten, se H Terrie, *Pictorial Method in the Novels of Henry James*, Princeton University 1955. Doctoral Dissertation Series Publication No: 13, 733, University Microfilms, Ann Arbor 1976; Winner 1970.
322. Terrie 1976, s 38.
323. Winner 1970, s 66.
324. *ibid*, s 70.
325. Ett exempel ur nordisk 1900-talslitteratur på denna varaktiga litterära Claude-tradition finner man i Sigfrid Siwerts roman *Jonas och draken* (1928): "Han stannade bakom en barrvedsfamn och såg ut i dagens isiga härlighet, ut över denna hamnbild, som med sitt skimmer av guld och snö och ånga kunde varit skapt av en arktisk Claude Lorrain." (*Jonas och draken*, Lund 1975, s 170) Jfr Herman Hesse: "Vor der Stadt fand er ohne Erstaunen statt der Landstraße und dem Tal mit der Eschenallee einen Meerhafen liegen, wo ein großes altmodisches Schiff mit bräunlichen Segeln bis in den goldenen Himmel ragte, wie auf seinem Lieblingsbilde von Claude Lorrain." ("Der schöne Traum", i H Hesse, *Die Märchen*, Frankfurt/M 1980, s 56)
326. Winner 1970, s 70.
327. Terrie 1976, s 73 och 82.
328. Winner 1970, s 74ff.
329. H James, *The Aspern Papers. The Turn of the Screw. The Liar. The two Faces*, London 1922, s 5.
330. *ibid*, s 123.
331. Terrie 1976, s 83.
332. Winner 1970, s 35.
333. James 1922, s 41.
334. V Ekelund, *Veri Similia I-II*, Stockholm 1963, s 87.
335. O Hanson, *Dikter. Urval och inledning av Östen Sjöstrand*, Stockholm 1972, s 46.
336. H James, *The Ambassadors*, II, London 1923, s 220f. Detta textparti diskuterar i Winner 1970, s 74f.
337. H de Balzac, *Eugénie Grandet*, Paris 1897, s 52 (*Œuvres complètes de H. de Balzac*, utg M Lévy, I).
338. Se s 60 samt not II/61 och II/62.
339. Borgen och bildkonsten: "For meg har billedkunsten fra meget, meget tidlig betydd noe sentralt. Jeg stelte litt med det selv en gang, det var mislykket og dilettantisk, og heldigvis så jeg det i tide. Men jeg kan simpelthen ikke måle hva billedkunsten videre kom til å bety for meg." (Borgen i intervju med Haagen Ringnes i *Johan Borgen 1902—1962*, utg M Synnes och J E Vold, Oslo 1962, s 27)
340. J Borgen, *Noveller i utvalg 1936—1961*, Oslo 1961, s 137.
341. *ibid*.
342. *ibid*, s 138f.
343. D J Boorstin, *The Image or What Happened to the American Dream*, London 1961, s 126f och 170f. Se även Sontag 1977, s 153ff samt jämförelsen med skuggorna på Platons grottvägg i Haug 1975, s 48ff.
344. S de Beauvoir, *Les belles images*, Paris 1966, s 22.
345. *ibid*, s 21.
346. *ibid*.
347. Bloch 1959, s 819f.
348. R Barthes, *S/Z*, Paris 1970, s 61 (svensk översättning i R Barthes, *S/Z Essä*, Lund 1975, s 63).
349. Uttrycket *visual lexicon* används i Frye 1978: "Without a knowledge of the visual lexicon available to Milton and his contemporaries, it is all too easy to find in him a blindness that is really our own" (s 7, se även s 348).
350. *Journal de Eugène Delacroix*, I, s 20f.
351. *ibid*, I, s 59; II, s 252f; II, s 464f.

III. Bildanknytning och ikonisk projicering i Cora Sandels romantrilogi om Alberte Selmer

1. Från och med debutromanen *Alberte og Jacob* (1926) signerade Sara Fabricius (1880—1974) sina litterära verk med pseudonymen Cora Sandel. I alla andra sammanhang namngav hon sig med sitt flicknamn Sara Fabricius, bortsett från de få år då hon som gift hette Sara Jönsson. På sin dörr i Uppsala, i sin korrespondens med förlag och vänner hette hon sålunda Sara Fabricius. I följande framställning skulle ett korrekt namnbruk följaktligen vara att använda Sara Fabricius om alla förhållanden, där inte författarinnan direkt berörs. Namnet Cora Sandel skulle å andra sidan enbart referera till de litterära verkens upphovskvinna. En så rigorös gränsdragning skulle emellertid snart stöta på stora svårigheter, då det naturligtvis inte finns några vattentäta skott mellan författarinnans och privatkvinnans sfärer. Jag kommer i föreliggande arbete att så långt möjligt hålla mig till denna namndistinktion, men jag driver den inte in absurdum i de fall där ett sådant särskiljande skulle reducera klarheten i framställningen.
2. Följande konstverk står upptagna i utställningskatalogen:
 1. Självporträtt.
 2. Interiör från Kunstindustrimuseet i Oslo. Opd 1905.
 3. Figurer, Paris. Svartkritteckning 1910.
 4. Parisgata. Svartkritteckning 1910.
 5. Stilleben med frukter och rödlökar. Opd Florens 1913.
 6. Stilleben på stol. Opd Florens 1913.
 7. Stilleben med flaska. Opd Florens 1913.
 8. Stilleben med kruka. Opd Florens 1913.
 9. Porträtt av skulptören Anders Jönsson. Opd.
 10. Porträtt av skulptören Anders Jönsson. Opd.
 11. Stickande bretagnekvinnna. Opd.
 12. Trädgård. Opd.
 13. Damporträtt. Opd. Ofullbordat.
 14. Stilleben med amaryllis. Opd.
 15. Stilleben med blomkål. Opd.
 16. Bretagnska. Opd. Ofullbordat.
 17. Flodlandskap. Opd.
 18. Barnporträtt. Opd.
 19. Chat noir. Opd.
 20. Ung konstnärinna. Opd.
 21. Sydfransk villa.
 22. Självporträtt. Opd.
 23. Motiv från Luxembourgträdgården. Opd.
 24. Blomstilleben.
 25. Blomstilleben.
 26. Stilleben med gula tulpaner.
 27. Landskap från Bretagne. Opd 1918.Nr 1—21 tillhör Sara Fabricius' son, Erik Jönsson, nr 22 Eva Jönsson, nr 23 Karin Lagerwall, nr 24—25 Herta Backlund och nr 26—27 Adam Helms. Erik Jönssons samling som omfattar ytterligare några verk kommer senare att genom en testamentarisk gåva tillfalla Tromsø kommun, Sara Fabricius' uppväxtstad (Erik Jönsson i brev till avhandlingsförf 1981-12-06).
3. B Lindwall, "Cora Sandel", i utställningskatalogen *Cora Sandel*, Stockholm 1972, s 5 (katalogen har 12 sidor och är opaginerad). Den intervju Lindwall refererar till är Å Wall, "Cora Sandel är som Greta Garbo, hon hävdar rätten att vara oåtkomlig", i *Svenska Dagbladet* 1972-02-21.
4. B Lindwall i samtal med avhandlingsförf april 1975 på Waldemarsudde.
5. O Solumsmoen i brev till avhandlingsförf 1976-11-16.
6. O Solumsmoen, *Cora Sandel. En dikter i ånd og sannhet*, Oslo 1957, s 35, 39f, 48f och 51.
7. B Sydhoff, "Också en natur", i *Svenska Dagbladet* 1972-03-23; H Flor, "Billedkunstneren Cora Sandel", i *Dagbladet* 1972-04-26.

8. Sara Fabricius intervjuades i Sveriges Radios program "Boksommar" 1972-06-22.
9. Dagboken finns i Erik Jönssons ägo.
10. Rekommendationsbrevet citerat ur Bo Lindwalls inledning till utställningskatalogen 1972. Det har inte gått att utröna var originalet befinner sig. Bo Lindwall kan inte erinra sig varifrån han har hämtat citatet ur Harriet Backers brev.
11. Målningen, nr 2 i utställningskatalogen 1972, är reproducerad i svart-vitt i Solumsmoen 1957.
12. O Solumsmoen, "Senhøstes møte med Cora Sandel", i *Arbeiderbladet* 1962-10-20. Omtryckt i samma tidning 1972-03-11.
13. Om den nordiska konstnärsmiljön på Montparnasse under dessa år, se J D Hodin, *Isaac Grünewald*, Stockholm 1949, s 33-40; A L Romdahl, *John Sten*, Stockholm 1950, s 27-102; G Cederschiöld, *Efter levande modell*, Stockholm 1949; G Olsson, *Från Ling till Picasso. En konsthändlares minnen*, Stockholm 1965, s 18-33.
14. Ms fol 3834:17, handskriftsavdelningen, Universitetsbiblioteket i Oslo. De efterlämnade anteckningarna från Paristiden är antagligen skrivna på en svensk eller tysk skrivmaskin: Sara Fabricius skriver konsekvent æ i stället för æ och ø i stället för ø.
15. Solumsmoen i brev till avhandlingsförf 1976-11-16.
16. Waldemarsuddekatalogen, bild nr 9, 12, 20 och 21. "Gauguin Albertchen! Måtte jeg aldrig glemme de tre Tahitiske halvaktene mot gul himmel — lannskapene fra Bretagne — det Tahitiske stillebenet —" (Utkast till *Alberte og friheten*, Ms fol 3828a, Universitetsbiblioteket i Oslo).
17. O Solumsmoen, "Hälsa på hos Cora Sandel", i *Arbeiderbladet* 1972-07-01.
18. Waldemarsuddekatalogen, bild nr 1, 9, 10 och 16.
19. ibid, nr 5, 7 och 15.
20. ibid, nr 1, 16 och 19.
21. ibid, nr 5, 15 och 19.
22. ibid, nr 7, 12, 19 och 21.
23. ibid, nr 27.
24. Ms fol 3828a, handskriftsavdelningen, Universitetsbiblioteket i Oslo.
25. Solumsmoen 1957, s 48.
26. Solumsmoen i brev till avhandlingsförf 1976-11-16.
28. F U Wrangel, *Minnen från konstnärskretsarna och författarvärlden*, Stockholm 1925, s 289.
29. Solumsmoen 1957, s 49.
30. I ett brev till avhandlingsförfattaren 1981-12-06 skriver Erik Jönsson: "Jag vet att hon själv har givit spridning till den version av saken, som Du återger men jag tror inte att den är riktig och jag har faktiskt diskuterat saken med min far. Det är sant att målningarna placerades intill väggarna i lådorna med hans skulpturer. Avsikten var att skydda dem genom att lådorna hade plana väggar och målningarna skadades säkert inte av spik vid den första inpackningen heller. Däremot borde man nog ha tänkt på att tullen i diverse transitländer ville öppna lådorna för kontroll och därvid kanske inte skulle vara alltför försiktiga vid igenspikningen."
31. Solumsmoen 1957, s 51.
32. Ms fol 3834:3, handskriftsavdelningen, Universitetsbiblioteket i Oslo. Bokstäverna æ och ø indikerar att utkastet härrör från tiden i Sverige efter första världskriget (jfr not 14).
33. L Rydin, "Man får inte vara rädd här i livet", i *Röster i radio* nr 9, 1972, s 9.
34. Waldemarsuddekatalogen, bild nr 27.
35. Rydin 1972, s 9.
36. H Elovson, "Cora Sandel", i *Svensk Uppslagsbok*, Malmö 1963, XXV, spalt 203.
37. C F Engelstad, "Cora Sandel 85 år", i *Aftenposten* (Oslo) 1965-12-20.
38. O Solumsmoen, "Ved Cora Sandels död", i *Arbeiderbladet* 1974-04-10.
39. V Woolf, *Romankunstens faser*, Oslo 1959, s 12.
40. *The Works of Joseph Conrad in Twenty Volumes*, III, London 1925, s x.
41. Hemmings 1958, s 416.
42. Hermand 1971, s 67.
43. Seznec 1963; Hatzfeld 1952.
44. M Gravier, "Herman Bang et la peinture", i *Växelverkan mellan skönlitteraturen och andra konstarter* (utg G Svanfeldt), s 9-29; Rainer Maria Rilke in *Selbstzeugnissen und*

- Bilddokumenten. Dargestellt von Hans Egon Holthusen*, Hamburg 1958, s 67-79.
45. R G Saisselin, "Ut Pictura Poesis non erit", *YCGL* 17 (1968), s 64.
 46. Beträffande Williams, se Dijkstra 1969. Beträffande G Stein och P Lagerkvist, se not II/276.
 47. *The Autobiography of Alice B Toclas och Melancta* (E Jönsson i brev till avhandlingsförf 1976-11-15).
 48. Solumsmoen i brev till avhandlingsförf 1976-11-16.
 49. U-L Karahka, *Jaget och ismerna. Studier i Pär Lagerkvists estetiska teori och lyriska praktik t o m 1916*, Stockholm 1978, s 88.
 50. Romdahl 1950, s 38ff.
 51. A Jönsson, resebrev i *Meddelanden från Kgl Akademien för de fria konsterna 1913*, Stockholm 1913, s 31.
 52. A Jönsson, resebrev i *Meddelanden från Kgl Akademien för de fria konsterna 1916*, Stockholm 1916, s 41.
 53. Följande diskussion baseras på Gyldendals textutgåva i tre band, Oslo 1942: I, *Alberte og Jacob* (förkortas AOJ), II, *Alberte og friheten* (förkortas AOF) samt III, *Bare Alberte* (förkortas BA).
 54. Å Hiorth Lervik, *Menneske og miljø i Cora Sandels diktning. En studie over stil og motiv*, Oslo 1977, s 17; B Ryen Mangset, *Alberte — fra et kvinnesynspunkt*, Oslo 1977, s 36. Om Cora Sandels författarskap, se bibliografin i Hiorth Lerviks bok.
 55. "Hovedoppgave" i nordiska språk, Universitetet i Oslo 1973 (opubl). Handskriftsavdelningen, Universitetsbiblioteket i Oslo: hovedoppgave nr 4232, 1973.
 56. Hiorth Lervik 1977, s 104.
 57. *ibid*, s 104f.
 58. Om dateringen, se Hiorth Lervik 1977, s 234f.
 59. Även om man inte kan betrakta Albertetrilogin som en nyckelroman, tar den utgångspunkt i en autentisk miljö. Inte minst gäller detta de två sista delarna. Dessa kan faktiskt användas som guideböcker när det gäller att lokalisera bildkonstnärernas dagliga liv på Montparnasse under 1900-talets två första decennier. Cora Sandel tar sina läsare med till de stora ateljéhusen på Rue Campagne Première och Rue Vercingétorix, till akademien Colarossi på Rue de la Grande Chaumière, till Café du Dôme på Carrefour Raspail som de skandinaviska konstnärerna föredrog framför Café de la Rotonde på andra sidan gatan, till den populära restaurangen du Duc och till nordbornas stamkafé Café de Versailles vid Gare Montparnasse. Skildringen ligger nära verkligheten vad gäller Hôtel des Écoles på Rue Delambre, där åtskilliga målare, bland dem Isaac Grünewald, John Sten och Arvid Fougstedt, tog in i väntan på att kunna flytta till egna ateljéer i området.
 60. Jfr Rydin 1972 och Wall 1972. Se även Solumsmoen 1957, s 61f.
 61. Min privat-associativa läsning av detta textparti framkallar Henri Rousseaus bildvärld, medan föregående textparti (AOF 208) fångar in Edvard Munchs målning "Aften på Karl Johan" (1892). Även om det är lockande att bygga på dessa associationer, måste de, så länge de inte kan hållas fast av andra mera handfasta iakttagelser, förpassas till avhandlingsförfattarens privata sfär.
 62. Se Terrie 1955, s 82.
 63. Møller Kristensen 1973 (1955), s 140f; Björck 1953, s 196.
 64. Björck 1953, s 197.
 65. S Björck, "Närmanden till Cora Sandel: Några proposer", i *Edda* 1978, s 184.
 66. Hiorth Lervik 1977, s 23ff (om "generelle scener"). Jfr Björck 1978: "Hela romanverket har ju oändligt mycket mer av tillstånd än av rörelse i sig." (s 183)
 67. 1918—1919 gav Wahlström & Widstrand ut planschverket *Europas museer. Färglagda bilder med beskrivande text*. Verket bestod av ca 30 häften om vardera 5—7 planscher som återgav kända konstverk i Europas större konstmuseer.
 68. Här avses förmodligen Wilhelm Lübkes *De bildande konsternas historia*, Stockholm 1872, med sina 408 träsnittsillustrationer.
 69. Rembrandts "Polsk ryttaire" (ca 1655, Frick Collection, New York) är reproducerad i Lindwall 1968, s 331.
 70. Lübke 1872, s 723.
 71. Se t ex Lindwall 1968, s 330.
 72. Arnheim 1974 (1954), s 35.

73. Solumsmoen 1957, s 46.
74. Meyers 1975, s 110.
75. Hiorth Lervik 1977, s 20, 40, 50f och 71.
76. Thorolf Holmboe (1866—1935), norsk målare känd för sina motiv från nordnorskt kustlandskap.
77. O Rykkja, *Cora Sandels impresjonisme. En undersøkelse av stilen i Alberte-trilogien*. "Hovedoppgave" i nordiska språk, Universitet i Oslo 1972 (opubl). Handskriftsavdelningen, Universitetsbiblioteket i Oslo: hovedoppgave nr 3862 — 1972.
78. Se ovan s 54.
79. Ms fol 3828a, handskriftsavdelningen, Universitetsbiblioteket i Oslo.
80. Om Matisseakademin, se I Grünwald, *Matisse och expressionismen*, Stockholm 1964 (1944), s 53-69. En "magisteravhandling" i konsthistoria vid Universitetet i Oslo behandlar de norska eleverna vid Matisseakademin. Avhandlingen, skriven av Marit Werenkiöld, förvaras spärrad på handskriftsavdelningen, Universitetsbiblioteket i Oslo.
81. Hiorth Lervik tidfäster Parisskildringen i AOF till år 1912 med hjälp av bl a politiska händelser (Hiorth Lervik 1977, s 234f). Att året 1912 är korrekt får sin bekräftelse även i det faktum att bildkonstnärerna i romanen är i häftig diskussion om en nyutkommen bok, nämligen Metzingers och Gleizes' *Du Cubisme* (1912), som har omtalats ovan (s 123). Däremot bryter Cora Sandel verklighetens tidskronologi, när hon låter Marusjka och hennes vänner ta ett initiativ som i verklighetens Paris ägde rum tre år tidigare.
82. Se ovan s 112.
83. En märklig sentida parallell till dessa rader finner man i den sjätte dikten i Lawrence Ferlinghettis samling *Pictures*: "and there was a dog / just standing there / at the edge of the pool / looking down / at the tranced fish / and not barking / or waving its funny tail or / anything / so that / for a moment then / in the late November dusk / silence hung like a lost idea / and a statue turned / its head." Citerad ur Corrington 1965, s 114.
84. Terrie 1955, s 99.
85. T Olofsson, *Frigörelse eller sammanbrott. Stephen Dedalus, Martin Birck och psykologin*, Stockholm 1981, s 59f.

Avslutning

1. Park 1969, s 155.
2. Se not II/27.
3. Jfr ordet *prospect* som i England under det tidiga 1700-talet betecknade en "far-stretching scene, viewed from a height, and considered as forming a picture much like those of Claude" (Manwaring 1925, s 95). Under 1700-talets senare hälft skiljer engelsmännen mellan "landscape", som står för en bildmässig helhet, och "prospect", som betecknar "a view from a height, too vast for the canvas" (Manwaring 1925, s 96. Se även Cohen 1964, s 235). Innebörden i det danska och norska ordet *prospekt* ligger nära den förstnämnda betydelsen av det engelska ordet *prospect*. Det betyder inte bara "udsikt (över et landskab)" utan även "tegning, maleri af et prospekt" (*Ordbog over det danske sprog*, 16, København 1936, s 1389f. Se även *Norsk riksmålsordbok*, 2:1, Oslo 1947, s 866). Jfr de sammansatta danska och norska orden *prospektkort* (vykort) och *prospektmaler*.
4. Uspensky 1972, s 16.
5. Om kvinnan och vardagsrummet i den borgerliga romanen, se B Holm, "Romanteori och kvinnlig romantradition. Ett abstrakt resonemang med ett konkret exempel", i *Kvinnolitteraturforskning. Teorier och begynnelse* (utg K Westman Berg), Uppsala 1980, s 17.
6. Schmolll gen.Eisenwerth 1970, s 151. Jfr not II/90.
7. Se P-E Ljung, *Vilhelm Ekelund och den problematiska författarrollen*, Lund 1980, s 14.
8. Stenström 1961, s 117.
9. F B Wallem, *Det Norske Studentersamfund gjennom hundrede aar*, II, Oslo 1916, s 684f.
10. S Sandström, "Att tänka i seendet". Recension av John Bergers essäsamling *Konsten att se*, i *Sydsvenska Dagbladet*, 1982-07-08.
11. Hagstrum 1958, s 152.

Källor och litteratur

Otryckt material

- Abel, U, "Ikoner — en presentation". Stencil producerad för publik information, Nationalmuseum, Stockholm. U å.
- Aubin, D, *Das Problem der Doppeltbegabung, Studien zur wechselseitigen Beeinflussung von Dichtung und bildender Kunst*. Dissertation, Wien 1950. Maskinskrift, Universitetsbiblioteket i Wien.
- Hamre, T Langebro, *En kunstner blir til. En analyse av hovedpersonens utvikling som kunstner i Cora Sandels Albertetrilogi*. "Hovedoppgave i nordisk litteratur", Universitetet i Oslo 1973. Ho 4232, handskriftsavdelningen, Universitetsbiblioteket i Oslo. Maskinskrift.
- Rykkja, O, *Cora Sandels impresjonisme. En undersøkelse av stilen i Alberte-trilogien*. "Hovedoppgave i nordisk språk", Universitetet i Oslo 1972. Ho 3862, handskrifts-avdelningen, Universitetsbiblioteket i Oslo. Maskinskrift.
- Sandström, S, *Konsthistoriska stödanteckningar*. Utgivna av Konsthistoriska klubben i Lund augusti 1965. Stencil.
- Terrie, H L, *Pictorial Method in the Novels of Henry James*, Princeton University 1955. Doctoral Dissertation Series Publication No: 13, 733, University Microfilms, Ann Arbor 1976.

Cora Sandels efterlämnade papper, handskriftsavdelningen, Universitetsbiblioteket i Oslo:

Ms fol 3828a, "Alberte og friheten". Olika utkast och fragment. Maskinskrift.

Ms fol 3834:3, "Da krigen var der". Maskinskrift.

Ms fol 3834:17, "Kommentarer til Albert Gleizes' og Jean Metzingers *Du cubisme*". Maskinskrift.

Brev till avhandlingsförf från

Erik Jönsson, Vallentuna, 1981-12-06.

Odd Solumsmoen, Hamar, 1976-11-16.

Anteckningar från samtal med

Bo Lindwall, Waldemarsudde, 1975-04-23.

Tryckt material

- Aarnes, S Aa, "*Æsthetisk Lutheraner*" og andre studier i norsk senromantikk, Oslo 1968.
- Aartun, B, "Bildet som ingen har glemt", *Aftenposten* 1969-08-09.
- Abrams, M H, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, London, Oxford & New York 1971 (1953).
- Actes du cinquième congrès international des langues et littératures modernes. Les langues et littératures modernes dans leurs relations avec les beaux-arts. Florence, 27-30 Mars 1951*, Florens 1955.
- Addison, J, "On the Pleasure of the Imagination", *The British Essayists, with Prefaces, historical and biographical, by A Chalmers*, XII, London 1802.
- Alberti, R, *Poesías completas*. Con un índice autobiográfico y bibliografía por Horacio Jorge Becco, Buenos Aires 1961.
- Aldrich, V C, *Philosophy of Art*, Englewood Cliffs 1963.
- Almqvist, C J L, *Samlade skrifter*. Första fullständiga upplagan med inledningar, varianter och anmärkningar. Under redaktion av Fredrik Böök. Utgiven av Olle Holmberg, Josua Mjöberg, Emil Olsson och Algot Werin. XVI, Stockholm 1922.
- Alpers, S och P, "'Ut Pictura Noësis?' Criticism in Literary Studies and Art History", *New Literary History* 3 (1972).

- Andersen, H C, *H.C.Andersens dagbøger 1825—1834* (utg H Vang Lauridsen), I, København 1971.
- , *Improvisatoren. Roman i to Dele*, Kjøbenhavn 1900.
- , *Samlede Digte*, Kjøbenhavn 1833.
- , *Samlede Skrifter*, I-II, XVI, XIX, Kjøbenhavn 1954—55.
- Arnheim, R, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye. The New Version*, Berkeley & Los Angeles 1974.
- , "A Plea for Visual Thinking", *Critical Inquiry* 6 (1979).
- , *Visual Thinking*, Berkeley & Los Angeles 1969.
- Arnold, H L, "Grafiker Grass", *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*, Juni 1978.
- Arvidsson, R, *Den unge Per Hallström. Lyriskt åttital*, Lund 1969.
- Arrias, G, "Espmark om det objektiva korrelatet och diktens allmängiltighet", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 7 (1978).
- Aspelin, K och Lundberg, B A, "Det semiotiska rummet", *Tecken och tydning. Till konsternas semiotik. Texter valda av Kurt Aspelin och Bengt A Lundberg*, Stockholm 1976.
- Auerbach, E, *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton 1953.
- Babbitt, I, *The New Laokoon. An Essay on the Confusion of the Arts*, Boston & New York 1910.
- Baldwin, C S, *Ancient Rhetoric and Poetic*, Gloucester, Mass 1959.
- Balzac, H de, *Eugénie Grandet*, Paris 1897 (*OEuvre complètes de H. de Balzac*, utg M Lévy, I).
- Barbier, C P, *William Gilpin. His Drawings, Teaching, and Theory of the Picturesque* Oxford 1963.
- Barthes, R, *Kritiska essäer*, Uddevalla 1967.
- , "Bildens retorik", *Tecken och tydning. Till konsternas semiotik. Texter valda av Kurt Aspelin och Bengt A Lundberg*, Stockholm 1976.
- , *S/Z*, Paris 1970.
- , *S/Z. Essä*, Lund 1975.
- Baudelaire, C, *OEuvres complètes*, Paris 1961.
- Beardsley, M C, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, New York 1958.
- Beauvoir, S de, *Les belles images*, Paris 1966.
- Bellman, C M, *Carl Michael Bellmans skrifter*. Standardupplaga utgiven av Bellmans-sällskapet. VII, Stockholm 1938.
- Bender, J B, *Spencer and Literary Pictorialism*, Princeton 1972.
- Berefelt, G, *Skönt. Om begreppet "estetisk"*, Stockholm 1973.
- Bergman, G M, *Regi och spelstil under Gustaf Lagerbjelkes tid vid Kungl. teatern*, Stockholm 1946.
- Bergstrand, A, *Songes. Litteraturhistoriska studier i C.J.L.Almqvists diktsamling*, Uppsala 1953.
- Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im neunzehnten Jahrhundert* (utg W Rasch), Frankfurt am Main 1970.
- Bildmeditationen der Dichter. Verse auf christliche Kunst* (utg G Kranz), Regensburg & Hamburg 1976.
- Binyon, L, "English Poetry in its Relation to Painting and the Other Arts", *Proceedings of the British Academy 1917—1918*, London 1918.
- Björck, S, *Dikter för dagen*, Stockholm 1978.
- , *Karl XII:s stövlar. Notiser om dikt och annat*, Stockholm 1954.
- , "Närmanden till Cora Sandel: Några proposer", *Edda* 1978.
- , *Romanens formvärld. Studier i prosaberättarens teknik*, Stockholm 1955 (1953).
- Björkegren, H, "Inledning", i Andrej Voznesenskij, *Ljudets skugga*, Stockholm 1971.
- Björling, G, *Du jord du dag. Urval lyrik*, Stockholm 1957.
- Bjørnvg, T, *Den æstetiske ideosynkrasi*, Oslo 1960.
- Bloch, E, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt am Main 1959.
- Bock, Ph K, *Modern Cultural Antropology. An Introduction*, New York 1962.
- Boorstin, D J, *The Image or What Happened to the American Dream*, London 1961.
- Borgen, J, *Lillelord*, Oslo 1955.

- , *Noveller i utvalg 1936—1961*, Oslo 1961.
- Borum, P, *Poetisk modernism, En kritisk introduktion*, Stockholm 1968.
- Breitholtz, L, *Studier i frihetstidens litteratur*, Uppsala 1956.
- Brockes, B H, *Auszug der vornehmsten Gedichte aus dem Irdischen Vergnügen in Gott. Faksimiliendruck nach der Ausgabe von 1738*, Stuttgart 1965.
- Brookner, A, *The Genius of the Future. Studies in French Art Criticism. Diderot, Stendhal, Baudelaire, Zola, The Brothers Goncourt, Huysmans*, London & New York 1971.
- Buch, H Chr, *Ut Pictura Poesis. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács*, München 1972 (diss).
- Bull, F, *Nordisk kunstnerliv i Rom*, Oslo 1960.
- , "Thomas Fearnley og de danske kunstnere i Italia", *Kunst og kultur* 19 (1933).
- Burke, E, *The Works of the Right Honorable Edmund Burke*, I, London 1815.
- Buswell, G T, "Hur folk ser på bilder", i *Konst och psykologi. Konstpsykologiska texter* (utg S Sandström), Lund 1970.
- Butor, M, *Les mots dans la peinture*, Paris 1969.
- Böckmann, P, "Das Laokoonproblem und seine Auflösung in der Romantik", *Bildende Kunst und Literatur*,. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im neunzehnten Jahrhundert (utg W Rasch), Frankfurt am Main 1970.
- Bødtcher, L, *Samlede Digte*, Holstebro 1940.
- Carmody, F, *Cubist Poetry. The School of Apollinaire*, Berkeley 1954.
- Cavell, S, *The World Viewed*, New York 1971.
- Caws, M A, *The Eye in the Text. Essays on Perception, Mannerist to Modern*, Princeton 1981.
- Cederschiöld, G, *Efter levande modell*, Stockholm 1949.
- Chernowitz, M E, *Proust and Painting*, New York 1945.
- Cirlot, J E, *Dictionary of Symbols*, London 1971.
- Cohen, R, *The Art of Discrimination. Thomson's "The Seasons" and the Language of Criticism*, London 1964.
- Cohn, R G, "Mallarmé's Windows", *Yale French Studies* 54 (1977).
- Coleridge, S Taylor, *Collected Letters* (utg E L Griggs), I, Oxford 1956.
- , *The Poems of Samuel Taylor Coleridge* (utg E H Coleridge), London 1940.
- Conrad, J, *The Works of Joseph Conrad in Twenty Volumes*, III, London 1925.
- Conrad, P, *The Victorian Treasure-House*, London 1973.
- Cora Sandel. *Prins Eugens Waldemarsudde 18 mars—16 april 1972*. Utställningskatalog, Stockholm 1972.
- Corpus der Goethezeichnungen*. Herausgegeben von den nationalen Forschungs- und Gedankstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar. Bearbeiter der Ausgabe Gerhard Femmel, Vlb, Leipzig 1971.
- Corrington, J W, "Lawrence Ferlinghetti and the Painter's Eye", *Nine Essays in Modern Literature* (utg D E Stanford), Baton Rouge 1965.
- Curtis, J M, "Notes on Spatial Form in Tolstoy" *The Sewanee Review* 78 (1970).
- , "The Function of Imagery in War and Peace", *Slavic Review* 29 (1970).
- Curtius, E R, *European Literature and the Latin Middle Ages*, New York & Evanstone 1963 (1953).
- Daly, P M, *Literature in the Light of the Emblem. Structural Parallels between the Emblem and Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Toronto 1979.
- Delacroix, E, *Journal de Eugène Delacroix*, Paris 1926?
- Demetz, F, "Defences of Dutch Painting and the Theory of Realism", *Comparative Literature* 15 (1963).
- Diamant, F, *Die Naturdichtung von Pope, Brockes und Haller. Ein Vergleich*, Wien 1937.
- Dijkstra, B, *The Hieroglyphics of a New Speech. Cubism, Stieglitz, and the Early Poetry of William Carlos Williams*, Princeton 1969.
- Dikt och konst*. Uppsatser av Ingvar Holm, Ragnar Josephson, Sten Lundwall och Gunnel Sylvan. *Tidskrift för konstvetenskap* 27 (1948).
- Diktaren som bildkonstnär. Goethe—Hugo—Strindberg*. En konstbok från Nationalmuseum. Årsbok för Svenska statens konstsamlingar 21, Stockholm 1974.

- Diktonius, E, *Dikter 1912—1942*, Stockholm 1956.
- Dos Passos, J, *The Forty Second Parallel*, London 1937.
- Dufrenne, M, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, Evanstone 1973.
- Dundas, J, "Style and the Mind's Eye", i *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 37 (1979).
- Eco, U, *Den frånvärande strukturen. Introduktion till den semiotiska forskningen*, Lund 1971.
- Edfelt, J, "Enckell", *Svenskt Litteraturllexikon*, Lund 1970.
- Edigun, E E, *Ego and Archetype*, New York 1972.
- Eet hundrede lyriske Digte af den danske Litteratur*. Samlede og udgivne af Johan Ludvig Heiberg, Kjøbenhavn 1842.
- Ekelund, L, *Rabbe Enckell. Modernism och klassicism under tjugotal och trettital*, Ekenäs 1974.
- Ekelund, V, *Veri similia I—II*, Stockholm 1963.
- Ekelöf, G, *Dikter* (i serien "Den svenska lyriken"), Stockholm 1965.
- Ekner, R, "De döda till de levande. Två dikter i Gunnar Ekelöfs 'Strouantes'", *Bonniers litterära magasin* 35 (1966).
- , *En sällsam gemenskap. Baudelaire, Söderberg, Obstfelder, Rilke. Litteraturhistoriska essäer*, Stockholm 1967.
- Eliot, G, *Adam Bede* (*The Works of George Eliot. Standard Edition*), Edinburgh & London u.å.
- , *Scenes of Clerical Life* (*The Works of George Eliot. Standard Edition*), Edinburgh & London u.å.
- Eliot, T S, *The Sacred Wood, Essays on Poetry and Criticism*, London 1928.
- Elling, Chr, *Bellmaniana*, København 1947.
- , "Vinduet", i förf:s Motiver, Prosa i Udvalg, København 1963.
- Elovsson, H, "Bild 2", *Svenskt Litteraturllexikon*, Lund 1970.
- , "Cora Sandel", *Svensk Uppslagsbok*, Malmö 1963.
- Enckell, R, *Dikter. En antologi. Urval och inledning av Ingemar Hedenius*, Stockholm 1974.
- Encounters. Essays on Literature and the Visual Arts* (utg J Dixon Hunt), London 1971.
- Engelstad, C F, "Cora Sandel 85 år", *Aftenposten* 1965-12-20.
- Engelstad, I och Øverland, J, *Frihet til å skrive*, Oslo 1981.
- Espmark, K, *Att översätta själen. En huvudlinje i modern poesi från Baudelaire till surrealismen*, Stockholm 1975.
- Europa. Eine Zeitschrift. Herausgegeben von Friedrich Schlegel bei Friedrich Wilms, Frankfurt am Main 1803. Mit einem Nachwort zur Neuauflage von Ernst Behler*, Stuttgart 1963.
- Europas museer. Färglagda bilder med beskrivande text*, Stockholm 1918—1919.
- Fairlie, A, "Flaubert and Some Painters of his Time", i *The Artist and the Writer in France. Essays in Honour of Jean Seznec* (utg F Haskell, A Levi och R Shackleton), Oxford 1974.
- Farner, K, Förord, *Goya. Desastres de la Guerra*, Malmö, Stockholm & Düsseldorf 1972.
- Fausning, B, "Billedharmonier og driftønsker", *Visuel kommunikation* (utg B Fausning och P Larsen), II, København 1980.
- , "Borgerskabets billedgørelse af samfundet. 'Illustreret Tidendes' xylografer", *Visuel Kommunikation* (utg B Fausning och P Larsen), II, København 1980.
- Faust, W M, *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildener Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste*, München 1977.
- Fehrman, C, *Diktaren och de skapande ögonblicken*, Stockholm 1974.
- Ferlinghetti, L, *Pictures of the Gone World*, San Francisco 1955.
- Fielding, H, *The History of the Adventures of Joseph Andrews, The Works of Henry Fielding, Esq.*, IV, London 1882.
- Fitz, L T, "Gertrude Stein and Picasso: The Language of Surfaces", i *American Literature. A Journal of Literary History, Criticism, and Bibliography* 45 (1973).

- Flor, H, "Billedkunstneren Cora Sandel", *Dagbladet* 1972-04-26.
- Fontane, T, *Effi Briest*, Gütersloh 1948.
- Forsmann, E, "Fensterbilder von der Romantik bis zur Moderne", i *Konsthistoriska studier tillägnade Sten Karling* (utg E Forssman, B Linde och A Tuulse), Stockholm 1966.
- Fowler, A, "Periodization and Interart Analogies", i *New Literary History* 3 (1972).
- Fowles, J, *The Collector*, New York 1968.
- , *The French Lieutenant's Woman*, London 1970.
- Frank, J, "Spatial Form in Modern Literature", *The Sewanee Review* 53 (1945).
- Freedman, R, *The Lyrical Novel. Studies in Herman Hesse, André Gide, and Virginia Woolf*, Princeton 1963.
- Friberg, A, *Den svenske Herkules. Studier i Stiernhielms diktning*, Lund 1945.
- Friedländer, M J, *Landskapet och andra motiv i måleriet*, Stockholm 1951.
- Friedländer, P, *Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit*, Leipzig & Berlin 1912.
- Friese, W, "Hamsun und der Jugendstil", *Växkelverkan mellan skönlitteraturen och andra konstarter. Sixth International Study Conference on Scandinavian Literature. Uppsala 1966* (utg G Svanfeldt), Uppsala 1967.
- Friis, O, Inledning, *Christian Winthers Poetiska Skrifter* (utg O Friis), I, Kjøbenhavn 1927.
- Friis, O och Andreassen, U, *Dansk Litteratur Historie*, III, Kjøbenhavn 1976.
- Frye, R, *Milton's Imagery and the Visual Arts*, Princeton 1978.
- Frykenstedt, H, *Idé och gestalt i tysk romantik och klassicism*, Stockholm 1966.
- Furbank, P N, *Reflections on the Word "Image"*, London 1970.
- Gad, T och B, *Vinduet. Et biedermeiermotiv*, Kjøbenhavn 1976.
- Gaither, M, "Literature and the Arts", *Comparative Literature: Method and Perspective* (utg N P Stallknecht och H Frenz), Carbondale 1961.
- Gandelman, C, "Joyce, Pre-Raphaelism, Art Nouveau: Pictorial Influences on Finnegans Wake", *Orbis Litterarum* 30 (1975).
- Genette, G, "Boundaries of Narrative", *New Literary History* 7 (1976).
- Gerlach, P, "Probleme einer semiotischen Kunstwissenschaft", *Zeichenprozesse. Semiotische Forschung in den Einzelwissenschaften* (utg R Posner och H-P Reinecke), Wiesbaden 1977.
- Ghent, D van, *The English Novel: Form and Function*, New York 1953.
- Gibson, J J, "Foreword: A Prefatory Essay on the Perception of Surfaces versus the Perception of Markings on a Surface", *The Perception of Pictures* (utg M A Hagen), I, New York 1980.
- , "The Visual Field and the Visual World: A Reply to Professor Boring", *Psychological Review* 95 (1952).
- Gill, C, *Dikter i urval av Erling Nielsen*, Stockholm 1960.
- Giovannini, G, "Method in the Study of Literature in its Relation to the Other Fine Arts", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 8 (1949/50).
- Gluckman, M, "Les rites de passage", *Essays on the Ritual of Social Relations* (utg M Gluckman), Manchester 1962.
- Goethe, J W von, *Goethes Werke*, "Hamburger Ausgabe", IX och XI, Hamburg 1955 och 1950.
- Gogh, V van, *Verzamelde Brieven van Vincent van Gogh*, (utg J van Gogh-Bonger), III, Amsterdam 1953.
- Gombrich, E H, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London 1977.
- , "Moment and Movement in Art", i *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 27 (1964).
- , "The Visual Image", *Scientific American* 227 (1972).
- , *Kunst og billedsprog. Udvalgte essays*, Kjøbenhavn 1979.
- Gottlieb, C, "Movement in Painting", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 17 (1958).
- , "The Role of the Window in the Art of Matisse", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 22 (1964).
- Granlid, H, *Då som nu. Historiska romaner i översikt och analys*, Stockholm 1964.

- Gravier, M, "Herman Bang et la peinture", *Växelverkan mellan skönlitteraturen och andra konstarter. Sixth International Study Conference on Scandinavian Literature* (utg G Svanfeldt), Uppsala 1967.
- Grohn, H W, *Toute l'œuvre peint de Holbein le jeune*, Paris 1972.
- Grieg, N, *Friheten*, Oslo 1945.
- Grundy, J, *Hardy and the Sister Arts*, London 1979.
- Grünewald, I, *Matisse och expressionismen*, Stockholm 1964.
- Guillén, G, *Literature as System. Essays toward the Theory og Literary History*, Princeton 1971.
- Günther, H, *Künstlerische Doppeltbegabungen*, München 1960.
- Guyot, C G, "Marcel Proust et les arts plastiques", *Actes du cinquième congrès international des langues et littératures modernes. Les langues et littératures modernes dans leurs relations avec les beaux-arts*, Florens 1955.
- Hagstrum, J H, "The Sister Arts: From Neoclassic to Romantic", *Comparatists at Work. Studies in Comparative Literature* (utg S G Nicols Jr och R B Vowles), Waltham, London & Toronto 1968).
- , *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago & London 1958.
- Hallar, S, *Synselementerne i Naturskildringen hos J.P.Jacobsen*, København 1921.
- Hallberg, P, "Impressionism", *Svenskt Litteraturllexikon*, Lund 1970.
- Hallind, K, *Taylor och deviser. Studier i Erik Lindegrens diktning till Halmstadgruppenes måleri*, Lund 1978.
- Hanson, O, *Dikter. Urval och inledning av Östen Sjöstrand*, Stockholm 1972.
- Hardy, T, *Under the Greenwood Tree*, London 1907.
- Hatzfeld, H A, "Literary Criticism through Art and Art Criticism through Literature", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 6 (1947/48).
- , *Literature through Art. A New Approach to French Literature*, Chapel Hill 1952.
- Haug, W F, *Kritik av varuestetiken*, Stockholm 1975.
- Hauser, A, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1953.
- Heidenstam, V von, *Verner von Heidenstams samlade verk* (utg K Bang och F Böök), VI, Stockholm 1943.
- Heltoft, K, *H.C.Andersens Billedkunst*, Odense 1969.
- Hemmings, F W J, "Zola, Manet, and the Impressionists (1875—80)", *Publications of the Modern Language Association of America* 73 (1958).
- Herder, J G von, *Sämtliche Werke* (utg B Suphan), VIII, Berlin 1892.
- Hermund, J, *Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft. Methodische Wechselbeziehungen seit 1900. 2., verbesserte Auflage*, Stuttgart 1971.
- Hesse, H, *Die Märchen*, Frankfurt am Main 1980.
- Hill, E, "What is an Emblem?", i *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 29 (1970/71).
- Hillman, H, *Das Bildlichkeit der deutschen Romantik*, Frankfurt am Main 1971.
- Himmel, H, "Überlegungen zur Mikrostruktur literarischer Texte", *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* 4 (1973).
- Hipple Jr, W J, *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*, Carbondale 1957.
- Hirn, Y, *Det estetiska livet*, Stockholm 1964.
- Hirsch, E D, *Validity in Interpretation*, New Haven & London 1971.
- Hodin, J D, *Isaak Grünewald*, Stockholm 1949.
- Hoffman, M J, "Gertrude Stein's 'Portraits'", *Twentieth Century Literature. A Scholarly and Critical Journal* 2 (1965).
- Hoffmann, E T A, *E.T.A.Hoffmanns Werke in fünfzehn Teilen* (utg G Ellinger), IX och XII, Berlin, Leipzig, Wien & Stuttgart u å (1912?).
- Hoftun, S, "Om Malraux's estetik", *Minervas kvartalskrift* 1963.
- Hollander, J, *Vision and Resonnance. Two Senses of Poetic Form*, New York 1975.
- Holm, B, "Romanteori och kvinnlig romantradition. Ett abstrakt resonemang med ett konkret exempel", *Kvinnolitteraturforskning. Teorier och begynnelse* (utg K Westman Berg), Uppsala 1980.
- Holm, I, *Harry Martinson. Myter Målningar Motiv*, Stockholm 1965.

- , "Verner von Heidenstam och bildkonsten", *Dikt och konst*. Uppsatser av Ingvar Holm, Ragnar Josephson, Sten Lundwall och Gunnel Sylvan. *Tidskrift för konstvetenskap* 27 (1948).
- Holmström, K Gram, *Monodrama Attitudes Tableaux Vivants. Studies on Some Trends of Theatrical Fashion 1770—1815*, Stockholm 1967.
- Hopkins, V, se Viola Hopkins Winner.
- Horne, M, "From the Window-Seat to the Red Room: Innocence to experience in Jane Eyre", *Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters* 10 (1980).
- Hubert, R Riese, "La technique de la peinture dans le poème en prose", *Cahiers de l'association internationale des études françaises* 18 (1966).
- Hunt, J Dixon, "Story Painters and Picture Writers: Tennyson's Idylls and Victorian Painting", *Tennyson* (utg D J Palmer), London 1973.
- Hussey, Chr, *The Picturesque. Studies in a Point of View*, London & New York 1927.
- Hönnighausen, L, *Präraphaeliten und Fin de siècle. Symbolische Tendenzen in der englischen Spätromantik*, München 1971.
- Ibsen, H, *Samlede Verker. Hundreårsutgaven* (utg F Bull, H Koth, D Arup Seip) XIV, Oslo 1937.
- Ingarden, R, *Det litterära konstverket*, Lund 1976.
- Ironside, R, "The Artistic Vision of Proust", *Horizon. A Review of Literature and Art* 4 (1941).
- Isaak, J-A, "James Joyce and the Cubist Esthetic", *Mosaik* 14 (1981).
- Iser, W, *Der Akt des Lesens, Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1976.
- , "Vorwort" i H Tippkötter, *The Picturesque in Action. Studien zur zeitgenössischen Rezeptionsgeschichte der Waverly Novels Sir Walter Scotts*, Köln 1969.
- Jackson, R L, *Dostoevsky's Quest for Form. A Study of His Philosophy of Art*, New Haven & London 1966.
- Jacobsen, J P, *Samlede Skrifter, II*, Kjøbenhavn og Kristiania 1918.
- Jacobson, R, *Selected Writings, II*, Haag & Paris 1971.
- James, H, *The Ambassadors*, London 1923.
- , *The Aspern Papers. The Turn of the Screw. The Liar. The Two Faces*, London 1922.
- Jansen, F J Billeskov, *Danmarks Digtekunst. Tredje Bog. Romantik og Romantisme*, København 1958.
- , "Tanker om H.C.Andersens kunst", i *H.C.Andersen. Med bidrag av H. Topsøe-Jensen, F.J.Billeskov Jansen m fl* (utg K Lervik), Oslo 1954.
- Jauss, H R, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main 1970.
- Johan Borgen 1902—1962* (utg M Synnes och J E Vold), Oslo 1962.
- Johnson, P, *Form and Transformation in Music and Poetry of English Renaissance*, New Haven 1972.
- Jonsson, I, *Idéer och teorier om ordens konst*, Lund 1971.
- Josephson, R, "Hjalmar Gullbergs möten med konsten", *Bonniers Litterära Magasin* 30 (1961).
- , "Tegnér och konsten", *Dikt och konst*. Uppsatser av Ingvar Holm, Ragnar Josephson, Sten Lundwall och Gunnel Sylvan. *Tidskrift för konstvetenskap* 27 (1948).
- Julén, B, "Göran Palms dikt 'Havet' och de sju uttolkarna", *Svensk Litteraturtidskrift* 35 (1972).
- Jönsson, A, resebrev i *Meddelanden från Kgl Akademien för de fria konsterna* 1913, Stockholm 1913,
- , resebrev i *Meddelanden från Kgl Akademien för de fria konsterna* 1916, Stockholm 1916.
- Jørgensen, J Chr, *Litteraturen og hverdagen. Nye realisme-essays*, Gylling 1979.
- Kaarsholm, P, "Det ydre og det indre hos John Ford", i *Visuel kommunikation* (utg B Fausing och P Larsen), II, København 1980.
- Kahnweiler, D-H, *Ästhetische Betrachtungen. Beiträge zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln 1968.
- Karahka, U-L, *Jaget och ismerna. Studier i Pär Lagerkvists estetiska teori och lyriska praktik t.o.m. 1916*, Stockholm 1978.

- Kavolis, V, *Vad konsten speglar*, Borås 1970.
- Kayser, W, *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, Bern 1969.
- Keller, G, *Gesammelte Werke IX*, Stuttgart & Berlin 1905.
- Kestner, J, *The Spatiality of the Novel*, Detroit 1978.
- Kirchgraber, J, *Meyer, Rilke, Hofmannsthal. Dichtung und bildende Kunst*, Bonn 1971.
- Kittang, A, *Litteraturkritiske problem*, Bergen, Oslo & Tromsø 1975.
- Kjørup, S, "Billedkommunikation", i *Visuel kommunikation* (utg B Fausing och P Larsen), I, København 1980.
- , *Æstetiske problemer. En indføring i kunstens filosofi*, København 1971.
- Klingender, F D, *Art and the Industrial Revolution*, New York 1970 (1947, 1968).
- Kloepfer, R, "Komplementarität von Sprache und Bild", *Zeichenprozesse. Semiologische Forschung in den Einzelwissenschaften* (utg R Posner och H-P Reinecke), Wiesbaden 1977.
- Knox, G, "Dos Passos and the Painting", *Texas Studies in Literature and Language* 6 (1964).
- Kraft, W, *Wort und Gedanke. Kritische Betrachtungen zur Poesie*, Bern 1959.
- Kranz, G, *Das Bildgedicht in Europa. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*, Paderborn 1973.
- , *27 Gedichte interpretiert*, Bamberg 1972.
- Krieger, M, "Ekphrasis and the Still Movement of Poetry; or, Laokoon Revisited", *The Poet as Critic* (utg F P W Mc Dowell), Evanston 1967.
- Kristensen, S Møller, *Impressionismen i dansk prosa 1870—1900*, København 1955.
- , *Litteratursociologiske essays*, København 1970.
- Kristeva, J, *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969.
- Kroeber, K, *Romantic Landscape Vision. Constable and Wordsworth*, Madison 1975.
- Kurman, G, "Ecphrasis in Epic Poetry", *Comparative Literature* 26 (1974).
- Kvinnolitteraturforskning. Teorier och begynnelse* (utg K Westman Berg), Uppsala 1980.
- Ladendorff, H, "Kafka und die Kunstgeschichte", *Wallraf-Richartz-Jahrbuch. West-deutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 23 (1961).
- Lagerkvist, P, *Dvärgen*, Stockholm 1944.
- Lagerroth, E, "Den inslagna fönsterrutan, den nerslagna skulpturen och den sönder-slagna kukan", *Perspektiv på Röda rummet. Dokument och studier samlade av Erland och Ulla-Britta Lagerroth*, Stockholm 1971.
- , *Landskap och natur i Gösta Berlings saga och Nils Holgersson*, Stockholm 1958.
- , *Romanen i din hand. Att läsa, studera och förstå berättarkonst*, Stockholm 1976.
- Lagerroth, U-B, "Almqvist och scenkonsten", *Perspektiv på Almqvist. Dokument och studier samlade av Ulla-Britta Lagerroth och Bertil Romberg*, Uddevalla 1973.
- , "'Jag är den trötta pianisten . . . Musiken som bild och formprincip i Johannes Edfelts diktning", *Perspektiv på Johannes Edfelt. Studier samlade av Ulla-Britta Lagerroth och Gösta Löwendahl*, Halmstad 1969.
- , "'Ut musica poesis", *Musiken i dikten. En antologi av Carl Fehrman*, Stockholm 1969.
- Langen, A, *Anschaungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts (Rahmenschau und Rationalismus)*, Jena 1934.
- Langer, S, *Problems of Art. Ten Philosophical Lectures*, London 1957.
- Lapp, J C, "Proust's Windows to Reality", *Romantic Review* 67 (1976).
- , "The Jealous Window-Watcher in Zola and Proust", *French Studies* 24 (1975).
- Larsen, P, "Billedanalyse", *Massekommunikation. Introduktion til et undervisnings-område* (utg P Olivarius m fl), København 1976.
- Larsson, B, "Pär Lagerkvists litterära kubism", *Samlaren. Tidskrift för svensk litteraturhistorisk forskning* 86 (1965).
- Lee, Rensselaer W, "'Ut Pictura Poesis': The humanistic Theory of Painting", *Art Bulletin* 22 (1940).
- Lehmann, G, *Improvisatoren og H.C.Andersens første Italiensrejse*, Odense 1976.
- Leonardo da Vinci, *The Literary Works of Leonardo da Vinci* (utg J P Richter), I,

- London, New York & Toronto 1939.
- Lervik, Å Hiorth, *Menneske og miljø i Cora Sandels diktning. En studie over stil og motiv*, Oslo 1977.
- Lessing, G E, *Gesammelte Werke*, II, München 1959.
- Lewan, B, *Drömmen om Italien. Italien i svenska resenärers skildringar från Atterbom till Snoilsky*, Stockholm 1966.
- Lindow, J, "Rites of Passage in Scandinavian Legends", *Fabula* 19 (1978).
- Lindqvist, S, *Myten om Wu Tao-tzu*, Stockholm 1967.
- , *Självklara saker*, Stockholm 1970.
- Lindström, G, "Henrik Ibsens måleri", *Årbok 1954* (utg Ibsenforbundet/E Østvedt), Skien 1955.
- Lindwall, B, *Barockens epok*, Stockholm 1968.
- , "Cora Sandel". Förord i utställningskatalogen *Cora Sandel. Prins Eugens Walde-marsudde 18 mars—16 april 1972*, Stockholm 1972.
- , *Från rokokko till impressionism*, Stockholm 1975.
- Literature and the Other Arts. A Selected Bibliography 1952—1958* (utg A R Neu-mann), New York 1959.
- Literature and the Plastic Arts 1880—1930. Seven Essays* (utg I Higgins), Edinburgh & London 1973.
- Ljung, P-E, *Vilhelm Ekelund och den problematiska författarrollen*, Lund 1980.
- Lotman, J, "The Discrete Text and the Iconic Text: Remarks on the Structure of Narrative", *New Literary History* 7 (1976).
- Lübke, W, *De bildande konsternas historia*, Stockholm 1872.
- Lukács, G, *George Lukács Werke*, IV: *Essays über Realismus*, Neuwigd & Berlin 1971.
- Lundkvist, A, *Utflykter med utländska författare*, Stockholm 1969.
- Lutterotti, O von, "Bildende Kunst und Dichtung. Von der Umschöpfung des Kunst-werkes ins Wort", *Festschrift W Sas Zaloziecky zum 60. Geburtstag* (utg G Gso-dam), Graz 1956.
- Mace, D Tolle, "'Ut pictura poesis': Dryden, Poussin and the Parallel of Poetry and Painting in the Seventeenth Century", *Encounters. Essays on Literature and the Visual Arts* (utg J D Hunt), London 1971.
- Malmberg, B, *Teckenlära, En introduktion till tecknens och symbolernas problematik*, Lund 1973.
- Mangset, B Ryen, *Alberte — fra et kvinnesynspunkt*, Oslo 1977.
- Manwaring, E W, *Italian Landscape in Eighteenth Century England. A Study of the Influence of Claude Lorrain and Salvator Rosa on English Taste 1700—1800*, New York 1925.
- Marin, L, "Grundvalar för en måleriets semiologi", *Tecken och tydning. Till konsternas semiotik. Texter valda av K. Aspelin och B.A. Lundberg*, Stockholm 1976.
- Markey, T L, "The Ex Lege. Rite de Passage in Hartman's Iwein", *Colloquia Germa-nica* 11 (1978).
- McLuhan, H M, "Tennyson and Picturesque Poetry", *Essays in Criticism* 1 (1951).
- Merriman, J D, "The Parallel of the Arts: Some Misgivings and a Faint Affirmation", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 31 (1972/73).
- Meyers, J, *Painting and the Novel*, Manchester 1975.
- Mjöberg, J, *De sökte sanningen. En studie i fem romaner (1879—1886)*, Stockholm 1977.
- Mohr, H Lous, *Ibsen som maler*, Oslo 1953.
- Moles, A, *Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung*, Köln 1971.
- Mukařovský, J, *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*, München 1974.
- Munro, T, *Form and Style in the Arts. An Introduction to Aesthetic Morphology*, Cleveland & London 1970.
- , *The Arts and their Interrelations*, New York 1951.
- Murry, J Middleton, *The Problem of Style*, London 1960.
- Nansen, P, *Portrætter*, Kjøbenhavn 1918.
- Novalis, *Novalis Schriften* (utg J Minor), IV, Jena 1907.
- Noyes, R, *Wordsworth and the Art of Landscape*, Bloomington & London 1968.
- Nøjgaard, M, *Litteraturens univers. Indføring i textanalyse*, Odense 1976.

- Oehlenschläger, A, *Oehlenschlägers Poetiska Skrifter* (utg F L Liebenberg), XXI, Kjøbenhavn 1860.
- Ohl, H, *Bild und Wirklichkeit. Studien zur Romankunst Raabes und Fontanes*, Heidelberg 1968.
- Olofsson, T, *Frigörelse eller sammanbrott. Stephen Dedalus, Martin Birck och psyko-login*, Stockholm 1981.
- Olsson, B, "Inledning" i Haquin Spegel, *Emblemata*, Stockholm 1966.
- Olsson, G, *Från Ling till Picasso. En konsthandlares minnen berättade genom Karin Jacobson*, Stockholm 1965.
- Pablo Picasso. *A Retrospective* (utg W Rubin), New York 1980.
- Palm, A, "Ett möte mellan dikt och bild. Interrelationer mellan ordkonst och bildkonst i W.H.Audens dikt 'Musée des Beaux Arts'", *Artes* 6 (1980:1).
- Palm, G, *Världen ser på dig*, Stockholm 1964.
- Panofsky, E, "Ikonografi och ikonologi", *Visuel kommunikation* (utg B Fausing och P Larsen), I, København 1980.
- Park, R, "'Ut Pictura Poesis': The nineteenth-Century Aftermath", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28 (1969/70).
- Passmore, J, "History of Art and History of Literature: A Commentary", *New Literary History* 3 (1972).
- Patten, R L, "Boz, Phiz, and Pickwick in the Pound", *ELH* 36 (1969).
- Peace, R, *Dostoyevsky. An Examination of the Major Novels*, Cambridge 1971.
- Pettit, Ph, *The Concept of Structuralism: A Critical Analysis*, Berkeley & Los Angeles 1975.
- Pointon, M R, *Milton and English Art. A Study in the Pictorial Artist's Use of a Literary Source*, Manchester 1970.
- Pound, E, *Ezra Pound and the Visual Arts* (utg H Zinnes), New York 1980.
- Praz, M, *Conversation Pieces. A Survey of the Informal Group Portrait in Europe and America*, London 1971.
- , *Mnemosyne. The Parallel Between Literature and the Visual Arts*, Princeton 1974.
- , "Modern Art and Literature. A Parallel", *English Miscellany. A Symposium of History, Literature, and the Arts* (utg M Praz), Rom 1954.
- Price, M, "The Picturesque Moment", *From Sensibility to Romanticism. Essays Presented to Frederick A Pottle* (utg F W Hilles och H Bloom), Oxford 1965.
- Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (utg A Preminger), Princeton 1974.
- Proceedings of the IXth Congress of The International Comparative Literature Association*, Innsbruck 1979, Innsbruck 1981.
- Proust, M, *A la recherche du temps perdu*, I Paris 1919.
- Rainer Maria Rilke in *Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Dargestellt von Hans Egon Holthusen, Hamburg 1958.
- Rice-Sayre, L och Sayre, H M, "Autonomy and Affinity: Toward a Theory for Comparing the Arts", *Bucknell Review* 24 (1978): *The Arts and Their Interrelations*.
- Richards, B, "Ut Pictura Poesis?" (Recension av M Praz, *Mnemosyne*), *Essays in Criticism* 21 (1971).
- Ricœur, P, *Fortolkningsteori*, København 1979.
- Rilke, R M, *Sämtliche Werke* (utg E Zinn), I, Wiesbaden 1955.
- Rio, M, "Images and Words", *New Literary History* 7 (1976).
- Robels, H, *Sensucht nach Italien. Bilder deutscher Romantiker*, München 1971.
- Robson-Scott, W D, *The Younger Goethe and the Visual Arts*, Cambridge 1981.
- Rogerson, B, *Ut Musica Poesis. The Parallel of Music and Poetry in 18th Century Criticism*, Ann Arbor 1952.
- Romdahl, A L, *John Sten*, Stockholm 1950.
- Rosenfeld, H, *Das deutsche Bildgedicht. Seine antiken Vorbilder und seine Entwicklung bis zur Gegenwart*, Leipzig 1935.
- Ruskin, J, *Modern Painters*. IV, London 1897.
- Rydin, L, "Man får inte vara rädd här i livet", *Röster i radio* 1972:9.
- Saintsbury, G E B, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe*, New York 1902.

- Saunders, R G, "Ut Pictura Poesis: DuBos to Diderot", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 20 (1961/62).
- , "Ut Pictura Poesis non erit", *Yearbook of Comparative and General Literature* 17 (1968).
- Salm, P, "Oscar Walzel and the Notion of Reciprocal Illumination in the Arts", *The German Review* 36 (1961).
- , *Three Modes of Criticism: The Literary Theories of Scherer, Walzel, and Staiger*, Cleveland 1968.
- Sandel, C, *Alberte og Jacob*, Oslo 1942.
- , *Alberte og friheten*, Oslo 1942.
- , *Bare Alberte*, Oslo 1942.
- Sandström, S, "Att tänka i seendet", *Sydsvenska Dagbladet* 1982-07-08.
- , *Den graderade överkligheten. En galleriskrift från Samlaren*, Stockholm 1964.
- , *Det moderna skedet*, i serien "Levande konst genom tiderna" (utg R Josephson), Stockholm 1971.
- , *Konstforskning. Stagnation eller förnyelse?*, Stockholm 1965.
- , "Outline for a Sociocultural Theory of the Use of Art", *Aris. Bulletin utgiven från Institutionen för konstvetenskap i Lund* 1973.
- Sartre, J P, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris 1976.
- , *Vad är litteratur?*, Mölndal 1969.
- Schapiro, M, "On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs", *Sign Language Culture* (utg A J Greimas och R Jakobson), Haag 1970.
- Scherer, M R, *The Legends of Troy in Art and Literature*, London 1964.
- Schlegel, A W och C, "Die Gemählde. Gespräch", *Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm und Friedrich Schlegel*, II, Berlin 1799.
- Schlegel, F, *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe* (utg E Behler och H Eichner), München 1968—71, IV.
- , "Nachricht von den Gemälden in Paris", *Europa. Eine Zeitschrift. Herausgegeben von Friedrich Schlegel bei Friedrich Wilmans, Frankfurt am Main 1803. Mit einem Nachwort zur Neuauflage von Ernst Behler*, I, Stuttgart 1963.
- Schmoll gen. Eisenwerth, J A, "Fensterbilder. Motivketten in der europäischen Malerei", *Beiträge zur Motivatunde des 19. Jahrhunderts* (utg L Grote). Band VI i serien "Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts", München 1970.
- Schor, N, "Zola: from Window to Window", *Yale French Studies* 42 (1969).
- Schuster, P-K, *Theodor Fontane: Effi Briest — Ein Leben nach christlichen Bildern*, Tübingen 1978.
- Seznec, J, "Art and Literature: A Plea for Humility", *New Literary History* 3 (1972).
- , "Flaubert and the Graphic Arts", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 8 (1945).
- , *Literature and the Visual Arts in Nineteenth Century France. An Inaugural Lecture*, Hull 1963.
- Siwerts, S, *Jonas och draken*, Lund 1975.
- Sjöberg, B, *Samlade dikter*, Stockholm 1947.
- Skard, S, "Fargane som litterært uttryksmiddel", *Edda* 1948.
- Šklovskij, V, "Konsten som begrepp", *Form och struktur. Texter till en metodologisk tradition inom litteraturvetenskapen valda av K. Aspelin och B.A. Lundberg*, Stockholm 1971.
- Smart, A, "Pictorial Imagery in the Novels of Thomas Hardy", *The Review of English Studies* 12 (1961).
- Snyder, J, "Picturing Vision", *Critical Inquiry* 6 (1979/80).
- Solumsmoen, O, *Cora Sandel. En dikter i ånd og sannhet*, Oslo 1957.
- , "Hälsa på huse Cora Sandel", *Arbeiderbladet* 1972-07-01.
- , "Senhøstes møte med Cora Sandel," *Arbeiderbladet* 1962-10-20.
- , "Ved Cora Sandels død", *Arbeiderbladet* 1974-04-10.
- Sommerhalder, H, *Zum Begriff des literarischen Impressionismus*, Zürich 1961.
- Sontag, S, *On Photography*, New York 1977 (1973).
- Sorel, W, *The Duality of Vision. Genius and Versatility in the Arts*, London 1970.

- Souriau, E, *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, Paris 1969.
- , "Time in the Plastic Art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 7 (1949).
- Spacks, P M, *The Varied God. A Critical Study of Thomson's "The Seasons"*, Berkeley & Los Angeles 1959.
- Spitzer, L, "The 'Ode on a Grecian Urn', or Content vs. Metagrammar", *Comparative Literature* 7 (1955).
- Stein, L, *Appreciation: Painting, Poetry and Prose*, New York 1947.
- Stein, R L, *The Ritual of Interpretation. The Fine Arts as Literature in Ruskin, Rossetti, and Pater*, Cambridge (Mass) & London 1975.
- Steiner, G, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford 1977.
- Stenström, T, *Den ensamme. En motivstudie i det moderna genombrottets litteratur*, Stockholm 1961.
- Stieg, M, *Dickens and Phiz*, Bloomington & London 1978.
- Stoljar, M, *Athenaeum: A Critical Commentary*, Bern & Frankfurt am Main 1973.
- Stoltzfus, B, "John Dos Passos and the French", *Comparative Literature* 15 (1963).
- Svensk lyrik från medeltiden till nutid* (utg G Lindström, G Löwendahl, J Mogren och B Romberg), Lund 1967.
- Sydhoff, B, "Också en natur", *Svenska Dagbladet* 1972-03-23.
- Sypher, W, *Four Stages of Renaissance Style. Transformations in Art and Literature 1400—1700*, New York 1955.
- , *Rococo to Cubism in Art and Literature*, New York 1960.
- Söderström, G, *Strindberg och bildkonsten*, Stockholm 1972.
- , "Strindberg som bildkonstnär", *Diktaren som bildkonstnär. Goethe—Hugo—Strindberg*, (utg B Magnusson). Årsbok för Svenska statens konstsamlingar 21. Stockholm 1974.
- Teesing, H P H, "Literature and the Other Arts: Some Remarks", *Yearbook of Comparative and General Literature* 12 (1963).
- Tennyson, A, Lord, *The Poetical Works of Alfred, Lord Tennyson*, London 1903.
- The Complete Work of Raphael* (utg M Salmi), New York 1969.
- The Perception of Pictures. I: Alberti's Window: The Projective Model of Pictorial Information* (utg M A Hagen), New York 1980.
- The Relationship of Painting and Literature. A Guide to Information Sources*. American Studies Information Guide Series IV (utg E L Huddleston och D A Noverr), New York 1978.
- Thomson, J, *The Complete Works of James Thomson* (utg J L Robertson), London & New York 1908.
- Tideström, G, *Dikt och bild. Epoker och strömningar. Glimtar av samspelet mellan konst, litteratur och liv*, Lund 1965.
- Tippkötter, H, *The Picturesque in Action. Studien zur zeitgenössischen Rezeptionsgeschichte der Waverly Novels Sir Walter Scotts*, Köln 1969.
- Todorov, T, "Esthétique et sémiotique au XVIII^e siècle", *Critique* 308 (1973).
- Tolzien, G, "Genremalerei", *Kindler Malerei Lexikon*, VI, Zürich 1971.
- Trimpi, W, "The Meaning of Horace's 'Ut pictura Poesis'", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 36 (1973).
- Tynjanov, J, *Die literarischen Kunstmittel und die Evolution in der Literatur*, Frankfurt am Main 1967.
- Unesco Courier* 10 (1957, nr 8): "Special Report. Famous Authors as Artists".
- Uspensky, B, *A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and the Typology of a Compositional Form*, Berkeley 1973.
- , "Structural Isomorphism of Verbal and Visual Art", *Poetics. International Review for the Theory of Literature* 2 (1972).
- Waetzhold, W, *Deutsche Kunstwerke beschrieben von deutschen Dichtern*, Leipzig 1940.
- Wais, K, "Symbiose der Künste. Forschungsgrundlagen zur Wechselberührung zwischen Dichtung, Bild- und Tonkunst", *Schriften und Vorträge der Würtembergischen Gesellschaft der Wissenschaften*, Stuttgart 1936.
- Walker, Ph, "The Mirror, the Window, and the Eye in Zola's Fiction", *Yale French Studies* 42 (1969).

- Wall, Å, "Cora Sandel är som Greta Garbo, hon hävdar rätten att vara oåtkomlig", *Svenska Dagbladet* 1972-02-21.
- Wallem, F B, *Det Norske Studentersamfund gjennom hundrede aar*, II, Oslo 1916.
- Wallis, M, "The History of Art as the History of Semantic Structures", *Sign Language Culture* (utg A J Greimas och R Jakobson), Mouton 1970.
- Walzel, O, *Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*, Berlin 1917.
- Warner, D J, "The Landscape Mirror and Glass", *Antiques* 105 (1974).
- Washburn, G B, "Definition of the Concept of 'Genre Art'", *Encyclopedia of World Art*, IV, New York, Toronto & London 1962.
- Weisstein, U, "Comparing Literature and Art: Current Trends and Prospects in Critical Theory and Methodology", *Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association*, Innsbruck 1979, Innsbruck 1981.
- , "Exkurs: Wechselseitige Erhellung der Künste", i *Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*, Stuttgart & Berlin 1968.
- , "Verbal Paintings, Fugual Poems, Literary Collages and the Metamorphic Comparatist", *Yearbook of Comparative and General Literature* 27 (1978).
- Welhaven, J S, *Samlede digterverker*, II, Oslo 1943.
- Wellek, R, "The Parallelism between Literature and the Arts", *English Institute Annual* 1941, New York 1942.
- Wellek, R och Warren, A, *Litteraturteori*, Malmö 1967.
- , *Theory of Literature*, New York 1942.
- Veltruský, J, "Some Aspects of the Pictorial Sign", *Semiotics of Art. Prague School Contributions* (utg L Matejka och I R Titunic), Cambridge, Mass, 1976.
- Whitman, W, *The Complete Writings of Walt Whitman* (utg R M Bucke, Th B Harned och H L Traubel), II, New York & London 1902.
- Wilhelmi, Chr, *Handbuch der Symbole in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main & Berlin 1980.
- Williams, R, *The Country and the City*, London 1975.
- Williams, R M, "Thomson and Dyer: Poet and Painter", *The Age of Johnson. Essays Presented to Chauncey Brewster Tinker*, New Haven 1949.
- Williams, W C, *The Collected Earlier Poems of William Carlos Williams*, Norfolk 1951.
- Wimsatt, W K, *Day of the Leopards. Essays in Defense of Poems*, New Haven & London 1976.
- Wimsatt, W K och Brooks, C, *Literary Criticism. A Short History*, London 1965.
- Vinding, O, *Foraaret i fransk kunst*, København 1962.
- Vinge, L, "Om allusioner", *Tidskrift för Litteraturvetenskap* 2 (1972/73).
- , *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, Lund 1967.
- Winner, V Hopkins, *Henry James and the Visual Arts*, Charlottesville 1970.
- , "Pictorialism in Henry James's Theory of the Novel", *Criticism. A Quarterly for Literature and the Arts* 9 (1967).
- , "Visual Art Devices and Parallels in the Fiction of Henry James", *Publications of the Modern Language Association of America* 76 (1961).
- Winther, Chr, *Christian Winthers Poetiske Skrifter* (utg O Friis), I, Kjøbenhavn 1927.
- Visual kommunikation* (utg B Fausing och P Larsen), København 1980.
- Witemeyer, H, *George Eliot and the Visual Arts*, New Haven & London 1979.
- Wolf, E M, "Rilke's 'L'ange du méridien': A Thematic Analysis", *Publications of the Modern Language Association of America* 80 (1965).
- Woodring, C, "What Coleridge Thought of Pictures", *Images of Romanticism. Verbal and Visual Affinities* (utg K Kroeber och W Walling), New Haven & London 1978.
- Woolf, V, *Romankunstens faser*, Oslo 1959.
- Wordsworth, D, *Journals of Dorothy Wordsworth* (utg E de Selincourt), I, London 1952.
- Wordsworth, W, *Poetical Works of William Wordsworth* (utg E de Selincourt), II och IV, Oxford 1952 och 1947.

- Vossler, K, "Über gegenseitige Erhellung der Künste", *Festschrift Heinrich Wölfflin zum 70. Geburtstag*, Dresden 1935.
- Voznesenskij, A, *Ljudets skugga*. Inledning, urval och tolkning av Hans Björkegren, Stockholm 1971.
- Wrangel, F U, *Minnen från konstnärskretsarna och författarvärlden*, Stockholm 1925.
- Växelverkan mellan skönlitteraturen och andra konstarter. Sixth International Study Conference on Scandinavian Literature* (utg G Svanfeldt), Uppsala 1967.
- Wölfflin, H, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1917.
- Zholkovsky, A K, "The Window in the Poetic World of Boris Pasternak", *New Literary History* 9 (1978).
- Ziolkowski, Th, *Disenchanted Images. A Literary Iconology*, Princeton 1977.
- Zola, E, *Correspondance — Les lettres et les arts*, Paris 1908.
- , *Germinal. Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire*, XIII, Paris 1895.
- , *Une page d'amour. Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire*, VIII, Paris 1878.
- Österling, A, "Laokoon", i förf:s *Tidsstämningar. Ett urval studier, artiklar och resbrev 1911—1916*, Stockholm 1916.
- , *Samlade dikter*, Stockholm 1949.

Bildförteckning

1. Rembrandt Harmensz van Rijn (1606—1669), Kökspigan, odaterad, opd 78×63 cm. Nationalmuseum, Stockholm.
 2. Albrecht Dürer (1471—1528), En man tecknar en luta. Ur *Unterweisung der Messung*, Nürnberg 1525. Reproducerad ur E Gombrich, *Art and Illusion*, London 1977, s 212.
 3. Albert Monier, Under Paris' broar. Vykort, Cap — Theojac, Panazol.
 4. René Magritte (1898—1967). Den vackra fången, 1931, opd, 38×55 cm, Hogarth Galleries, Sydney. Reproducerad ur *Rétrospective Magritte* (Utställningskatalog, Palais des Beaux-Arts i Bryssel) Charleroi 1978, bild 104.
 5. René Magritte, Människans villkor, 1933, opd, 100×81 cm, privatsamling. Reproducerad ur *Rétrospective Magritte*, bild 109.
 6. Johan Christian Dahl (1788—1857), Utsikt från slottet Pillnitz, 1823, opd, Museum Folkwang, Essen.
 7. Hans Heyerdahl (1857—1913), Vid fönstret, 1881, opt, 46×38 cm, Nasjonalgalleriet, Oslo.
 8. Viggo Madsen (1885—1954), Sängkammaren, 1919, opd, 52×47,5 cm, Malmö museum.
 9. Claude Lorrain (1600—1682), Rebecka tar avsked från sin fader, odaterad, opd, 60,5×80 cm, Nationalmuseum, Stockholm.
 10. Claude-glas, ur Benjamin Pike Jr., *Illustrated Descriptive Catalogue of Optical, Mathematical, and Philosophical Instruments*, New York 1856, Vol II, s 193. Reproducerad ur *Antiques 105: Nr 1*, New York 1974, s 159.
 11. Claude-spegel, ur *Priced and Illustrated Catalogue of Instruments* (James W Queen and Company), Philadelphia 1883, s 47. Reproducerad ur *Antiques 105: Nr 1*, New York 1974, s 158.
 12. Carl Wilhelm Tischbein (1797—1855), Neapolitansk fiskarflicka, 1816—18, opd, 61,5×52,3 cm, Thorvaldsens museum, Köpenhamn.
 13. Patrick Caulfield (f 1936), Efter lunch, 1975, opd, 249×213,4 cm, Tate Gallery, London.
 14. Sara Fabricius (1880—1974), Självporträtt. Odaterad, opd, 35,5×45,5 cm. Tillhör Erik Jönsson, Vallentuna. Bild nr 1 i Waldemarsuddekatalogen.
 15. Sara Fabricius, Stilleben med frukter och rödlökar. 1913, opd, 39×53 cm. Tillhör Erik Jönsson, Vallentuna. Bild nr 5 i Waldemarsuddekatalogen.
 16. Sara Fabricius, Trädgård. Odaterad, opd, 68×55 cm. Tillhör Erik Jönsson, Vallentuna. Bild nr 12 i Waldemarsuddekatalogen.
 17. Sara Fabricius, Sydfransk villa. Odaterad, opd, 71×59 cm. Tillhör Erik Jönsson, Vallentuna. Bild nr 21 i Waldemarsuddekatalogen.
- Omslagsbilden: Wilhelm Tischbein (1751—1829), Goethe vid fönstret i sin våning i Rom. 1787, akvarell och krita på blyertsteckning, 41,5×26,6 cm. Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter Goethemuseum in Frankfurt am Main.

Summary

The relation of literary texts to pictures can be of different kinds. Firstly, a text may appear in conjunction with a picture so that the one comments on, and completes, the other. Secondly, a text may be enriched by a typographical arrangement conveying a semantic meaning different from the verbal one. Thirdly, it may interpret or in some other way be related to paintings, drawings, photos etc. not present before the reader's eyes. In this thesis I discuss a number of problems pertaining to the last of these three categories (referred to in my book as *combination*, *integration* and *transformation*).

In Caroline and August Wilhelm Schlegel's "Die Gemählde. Gespräch" ("The Pictures. A Conversation") Louise says that she experiences a picture as reality while experiencing reality as a picture. In the same way one may distinguish between, on the one hand, literary texts which interpret an actual or imaginary picture as though it were dynamic reality and, on the other hand, literary texts which interpret reality as though it were a static picture. In both categories—*ekphrastic texts* and *iconic projection in literary texts* respectively—the point at issue is the literary transformation of pictorial structures. In the first part of my thesis I discuss methodological and terminological questions common to these two categories. In the second part the discussion is concentrated on iconic projection in literary texts, i.e., literary interpretations of what James Gibson calls "the chronic habit of civilized men of seeing the world as a picture". In both parts the discussion is conducted on a theoretical as well as a historical and analytical level and is continuously related to international research on the subject. Most literary texts serving as examples are taken from writers who have displayed knowledge about, and interest in, the visual arts.

1. The Picture in the Poem—a Theoretical Discussion

The relation of texts to pictures, which has been a topic of constant interest in philosophical aesthetics from antiquity onwards and which has played a significant role in literature for centuries through the *ut pictura poesis* doctrine, has been established as a specific field of literary research for the last 65 years. When attempts have been made in the comparative study of art and literature to indicate points of similarity between a certain text and a certain picture, these have been based on explanations that have varied according as different paradigms have replaced one another in literary studies. Emphasis has been put on common a-historical aesthetic principles, on common epochal or socio-culturally conditioned aesthetic principles, or on single and isolated causal relations between text and picture. Furthermore, the attitude of scholars to the problems posed can be seen to have varied between, on the one hand, general and uncritical acceptance of the *ut pictura poesis* doctrine (accompanied by private associations of poems with pictures and by metaphorical transference of art historical terms to the analysis of literary texts) and, on the other—and

this is largely due to the emergence of the New Criticism—scepticism towards, and in some cases, categorical rejection of the issues at stake as being more or less unproductive. In the first part of my thesis I discuss these attitudes and argue in favour of a more pragmatic approach: the student's starting-point should not be general views about the self-evidence or the absurdity of the *ut pictura poesis* doctrine but the fact that generation on generation of writers has interpreted the doctrine in their own way and produced texts reflecting their interpretations. Literary transformation of pictures written at different times and by different authors pose different problems, which makes it necessary for the student to regulate his instruments of analysis all the time. The study of such texts calls for methodological pluralism.

In the study of the literary transformation of pictures it is necessary to draw attention to certain conditions of a more general and basic nature. Awareness of the difference between verbal and visual communication is of the utmost importance. This difference does not only concern Lessing's distinction between the dimensions of time and space and between static and dynamic structure: it concerns to an equally high degree the fact that words and pictures communicate two different kinds of language activating different kinds of thought and conveying different types of knowledge.

This fundamental difference between verbal and visual language creates a special problem for speakers of Germanic languages since the word 'Bild'/'bild' means both 'picture' and 'image'. It is therefore important to provide a clear definition of the term when applied to the literary transformation of pictures as it carries quite different connotations in art historical studies from what it does in literary ones. Another important observation is that since a picture is supposed to possess higher density of information than other physical objects, one cannot simply compare the literary description of a picture with the description of the exterior world of objects. In my thesis I also try to point out why it is misleading to discuss the literary transformation of a picture in terms of translation. To describe a picture by means of a literary text is to interpret it. Like other viewers of pictures, the author chooses from amongst the elements of the picture and on the basis of his choice produces what Roman Jakobson calls a "simultaneous synthesis" which to a very large extent bears the interpreter's stamp. At the same time it is important to note that a literary description cannot convey that unity of form and motif perceived by the viewer through "visual thinking" (Rudolf Arnheim's term). When an author transforms a picture, he assumes that the reader has some experience of reading pictures. By means of allusive word-markers he may try to incorporate the very language of the picture into the text, thus mobilising the reader's knowledge of pictures and powers of "visual thinking". In contrast to the art historian's analysis of pictures writers with a predilection for transforming pictures often connect select pictorial elements with spheres wholly or partially outside the structure and semantic space of the picture. The distinction between *ancrage* and *relais* made by Roland Barthes for the purpose of analysing advertising photos can therefore profitably be employed as an instrument of analysis in the study of the literary transformation of pictures.

2. Iconic Projection in Literary Texts

It is a common view today that our experience of the milieu surrounding us is influenced by the way in which we perceive pictures—newspaper photos, advertisements or works of art. Pictures teach us to see. Furthermore—and this seems to be part of our cultural heritage—we have a tendency in certain situations to project pictorial structures on to the world of objects as though we were artists. I call this ‘iconic projection’ in my thesis.

An important precondition of iconic projection is the establishment of an aesthetic distance between the viewer and his field of vision. This is often made easier by the viewer’s perceiving the world of objects as framed by a window or a doorcase. The field of vision can under such circumstances suddenly appear to the viewer as a picture within a frame. By way of introduction I discuss the isolatory and mediating function which in some social and religious contexts is ascribed to doorways and open windows (e.g. *rite de passage*). Then after a discussion of windows and doors as motifs in literature and art I go on to consider—using Leon B. Alberti’s *Della pittura* as my starting-point—the picture frame’s function as barrier and conveyor, which is expressed, for example, by man’s old dream of being able to pass through the frame and enter the picture.

The problem of iconic projection in literary texts has been discussed above all in Hagstrum’s *The Sister Arts* (1958), Winner’s *Henry James and the Visual Arts* (1970) and in a study by Hermann Langen which has been largely neglected by previous students of the subject, *Anschaungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts (Rahmenschau und Rationalismus)* (1934). After an introductory presentation of these three works I discuss iconic projection in literary texts from the 18th century up to the modern era. My main thesis is that iconic projection forms a well-defined tradition in Western literature of the last 350 years.

Although the literary interpretation of iconic projections is not concerned with the perception of real pictures or pictures represented as real in fiction but with the perception of a real or fictive world of objects envisaged as a picture, the specific pictorial thinking here seems to be prevalent to an even larger extent than is usually the case in so-called ekphrastic texts. The pictorial character is not primarily presented by means of a selection of single syntagmatic units but as a unity structured as a picture. This unity is conveyed by a viewer in the text—the poem’s speaker, a story’s narrator, or some other fictive person—who at one and the same time encodes and decodes the pictorial structure out of the field of vision facing him. Characteristically, the viewer perceives the field of vision by means of a physical or immaterial frame creating an aesthetic distance. The frame’s function of allusive sign emphasizes the field of vision, not as an unspecified sum of elements that can be visualised but as an organised pictorial unity.

Predicated on the visual world of Claude Lorrain, Dutch 17th-century painters, and others and the view that sight is the most important of man’s five senses, iconic projection developed—not least through the theoretical writings of Addison and Gilpin and through the creation of the English garden—into an art of seeing in 18th-century Europe. A number of authors, James Thom-

son and Barthold H. Brockes among them, gave literary expression to this view of landscapes. The iconic projection found in these texts does not primarily make the individual's experience of nature its starting-point but appears as the expression of an increasingly standardised approach based on the *ut pictura poesis* doctrine and the *deus artifex* topos. While these texts can be summed up somewhat crudely by Batteaux's *le beau vrai*, they imply to some extent a step towards a realistic representation of the world through their breach with the predominant hierarchy of motifs.

Despite the *Laocoon* debate at the end of the 18th century and the appearance of the *ut musica poesis* ideal it is possible to demonstrate that iconic projection in literary texts continued into the 19th century. The pictorial character of a landscape is no longer represented as idealized reality independent of the viewer but as a synthesis of the reflection of reality and creative perception. The viewer's aesthetic distance appears to be more important than previously. The English garden lives on as an ideal landscape, for example in Goethe's writings. But instead of mythological figures actual contemporary people populate these landscape scenes. The conversation pieces of this epoch find their way into the iconic projections of the texts. Iconic projection remains a literary convention, which can be seen from H. C. Andersen's ironic reaction in a sequence of poems written in the 1830s.

Genre painting, which supplied the 19th century with a central category of motifs in art, at the same time became an important form of iconic projection in literary texts. In my thesis I exemplify this by texts by, among others, Tennyson and the Danish writer Christian Winther. An extreme form of literary genre picture are those texts which in the wake of the industrial revolution represent the misery and human degradation of the industrial cities in aesthetically pleasing terms. Both Dickens and Ruskin reacted violently to this inhuman literary escapism for which, by the way, there are parallels in art as well. However, the earliest example of such a reaction appears to be Andersen's novel *Improvisatoren (The Improviser)* (1835). Antonio, the novel's protagonist, travels to Italy together with a painter, Federigo, and learns to view reality through his eyes. The story is full of iconic projections transforming even human misery into beautiful pictures.

Iconic projection continued to exert an influence on literary texts throughout the 19th century and well into our own times. New movements in art were taken up by writers. In one section I discuss iconic projections of an Impressionist and Cubist brand, citing Proust and the Finland-Swedish poet Rabbe Enckell as examples. New pictorial categories were introduced: thus, the protagonist of Simone de Beauvoir's novel *Les belles images* projects advertising photos on her surroundings. As men's private and existential problematics increasingly became the focus of attention from the end of the 19th century onwards, iconic projection in literary texts assumed a function that was psychologically more complex than previously. A speaker, narrator or observer often projects a pictorial structure on a window-frame or a doorcase. But quite frequently it is the observer rather than his field of vision that becomes the centre of the writer's attention. Iconic projection is then represented as a specification or objective correlative of the observer's mood. This is the case in, for example, Zola's *Un Page d'amour* and Fontane's *Effi Briest*. How-

ever, the field of vision can also be represented as a counter-picture contrasting with the observer's emotions. I discuss this with reference to, for example, Ernst Bloch's *Das Prinzip Hoffnung* and a section from Dos Passos's *The Forty-Second Parallel*.

In all these cases it is the frame that defines the picture and keeps the field of vision at a distance from the observer. Yet, just as in real life one might imagine that one is an actor on a stage or a film screen while at the same time feeling that one is an observer of this very stage or screen, the observer in some literary texts transcends the barrier of the frame and is integrated into his own iconic projection. This is discussed with examples taken from *Les belles images*, Henry James's *The Ambassadors* and from the Norwegian writer Johan Borgen's short story "The Swan".

Iconic projection is often used as a means of structuring literary works. It accentuates, foreshadows, and connects, as is shown by examples from Thomas Hardy's, Theodore Fontane's and Henry James's works. At the same time it serves to illustrate people's relations to the world around them, relations of a social, psychological or existential kind. This is particularly true of the description of women's predicaments. Cast in passive female roles, they are often reified in men's iconic projections at the same time as they flee from the social and economic links of the bourgeois living-room into iconic projections of their own. In many cases iconic projections also illustrate the problematics of authorship itself, the conflict between the author's desire to be integrated in society and the necessity of an aesthetic distance to the society he interprets in his works. This is particularly clear in the writings of Hoffmann and Ibsen.

3. Cora Sandel's Trilogy of Novels about Alberte Selmer

In the third part of my thesis I attempt to make a detailed analysis of one single literary work, namely the Norwegian writer Cora Sandel's trilogy about Alberte Selmer (1926—1939). In almost no other Scandinavian novel do iconic projections play such a fundamental role for the achievement of unity as in this work. Before her first novel was published Cora Sandel studied painting in Paris with André Lhôte and others for a number of years. Her experiences as an artist are made use of in her novel about Alberte.

Paralysed by the authoritarian pressures in her home Alberte does not succeed in developing verbal language into an instrument of social communication. She resorts to her pictures and to iconic projections, an ability which she develops further when, as a young art student, she lives among painters in Paris. She thinks visually rather than verbally. Pictorial structures formulate her life in which words seem to be dangerous and useless to her. The novel describes how the psychically cold and verbally closed Alberte little by little opens a dialogue with the world around her, how through a very laborious process of socialisation she manages to create a verbal language, ideological consciousness and a platform for her life as a woman and a verbally creative artist.

Translated by Lars-Håkan Svensson

Personregister

- Aarnes, S Aa, 169
 Aartun, B, 160
 Abel, U, 165
 Abrams, M H, 77, 159, 163, 167
 Addison, J, 65, 68, 70, 75, 165ff
 Alberti, L B, 60, 164
 Alberti, R, 60, 164
 Aldrich, V, 48, 51, 53, 162ff
 Alison, A, 68
 Almqvist, C J L, 58, 163
 Alpers, P och S, 10, 15, 32, 154, 159
 Andersen, H C, 26, 46f, 59f, 84f,
 92, 94—98, 102, 105, 112, 115,
 145, 152, 158, 161f, 164, 169f
 Andreasen, U, 88, 169
 Apollinaire, G, 13, 129, 170
 Aristoteles, 16
 Arnheim, R, 28, 32, 34, 47, 120,
 130, 136, 158, 160, 164, 176
 Arnold, H L, 155
 Arrias, G, 161
 Arvidsson, R, 23, 157
 Aspelin, K, 30, 155, 158f
 Atterbom, P D A, 94, 170
 Aubin, D, 155, 166f
 Auden, W H, 45, 150
 Auerbach, E, 172
 Austen, J, 74, 167

 Backer, H, 123, 175
 Backlund, H, 174
 Bakthin, M, 155
 Baldwin, C S, 156
 Balzac, H de, 17, 115, 119, 173
 Bang, H, 129
 Barbier, C P, 69, 76, 165ff
 Barthes, R, 30, 33, 35, 118f, 156,
 159f, 173
 Batteaux, Ch, 20, 75, 120
 Baudelaire, Ch, 24, 59, 104f, 118,
 171
 Beardsley, M, 20
 Beaumont, G, 77, 98
 Beauvoir, S de, 116, 118f, 151, 173

 Behler, E, 160, 169
 Bellman, C M, 15, 59, 155
 Bender, J B, 18, 156, 162
 Berchem, C, 72
 Berefelt, G, 81, 168
 Berg, K Westman, 177
 Berger, J, 152
 Berghem, se Berchem
 Bergman, B, 38
 Bergstrand, A, 160
 Bernini, L, 12
 Billmark, C J, 170
 Binyon, L, 157
 Björck, S, 16, 134f, 155f, 162, 176
 Björkegren, H, 165
 Björling, G, 38, 107, 119, 160
 Björnvig, T, 172
 Blair, H, 167
 Blake, W, 10, 13
 Bloch, E, 91, 108, 118, 168f, 172f
 Bloom, H, 165
 Bock, Ph K, 163
 Bodmer, J J, 72
 Boorstin, D J, 116, 173
 Borgen, J, 40, 116f, 137, 161, 173
 Borges, J L, 9
 Borum, P, 31f, 159
 Bosch, H, 40
 Botticelli, S, 140
 Bradley, K, 159
 Brancusi, C, 40
 Braque, G, 104
 Breitholtz, L, 154
 Bretinger, J J, 156
 Brentano, Cl, 163
 Brockes, B H, 16, 72—76, 84, 97,
 112, 145, 156, 166f
 Brontë, Ch, 58
 Brontë, E, 58
 Brookner, A, 160
 Brooks, C, 159, 168
 Buch, H Chr, 17ff, 156
 Buche, R M, 161
 Bull, F, 168, 170

Burke, E, 37, 160, 165
Buswell, G T, 158
Butor, M, 158
Byron, Lord, 115
Bødtcher, L, 94, 169
Böök, F, 163

Callot, J, 80
Caravaggio, M, 22
Carmody, F, 171
Carrol, L, 115
Cavell, S, 163
Cederschiöld, G, 175
Cézanne, P, 123, 125
Chantrey, F L, 115
Chernowitz, M E, 170
Chodowiecki, D, 80
Cirlot, J E, 54, 163
Clemenceau, G, 46, 162
Cohen, R, 71, 166, 177
Cohn, R G, 164
Coleridge, E H, 167
Coleridge, S T, 76ff, 167
Collins, W, 72
Combe, W, 74, 167
Conrad, J, 128, 175
Conrad, P, 91f, 169
Constable, J, 53, 111, 163
Cooper, E E, 159
Corot, C, 116
Correggio, A A, 95
Corrington, J W, 159, 177
Courbet, G, 22, 36
Cowper, W, 72
Cranach, L, 140
Creutz, G P, 166
Curtis, J M, 58, 158, 164
Curtius, E R, 165

Dahl, J C, 84, 162, 169
Daly, P M, 155
David, J-L, 123
Delacroix, E, 48, 53, 63, 120, 139,
144, 162f, 173
Demetz, P, 165, 169, 172
Diamant, F, 156
Dickens, Ch, 13, 92

Diderot, D, 79, 98, 170
Dijkstra, B, 24, 157, 176
Diktonius, E, 41, 103, 161, 171
Doré, G, 92, 135
Donatello, 12
Dos Passos, J, 107, 111, 118, 171f
Dostojevskij, F, 41f, 137
Dubos, abbé, 30
Duchamp, M, 19
Dryden, J, 24, 157
Dufrenne, M, 50f, 59, 162ff
Dundas, J, 27, 47, 158, 162
Düren, A van, 9
Dürer, A, 88, 136
Dyer, J, 70

Eckersberg, Chr W, 170
Eco, U, 29f, 158f
Edfelt, J, 38, 171
Edigun, E E, 163
Eichendorff, J von, 163
Eichner, H, 169
Eisenwerth, se Schmoll gen.
Eisenwerth
Ekelund, L, 171
Ekelund, V, 113f, 119, 173
Ekelöf, G, 13, 38, 155
Ekner, R, 24, 154, 157
Eliot, G, 83f, 89, 106, 164, 168, 171
Eliot, T S, 39f, 161
Elling, Chr, 59, 164
Ellinger, G, 168
Elovson, H, 128, 169, 175
Éluard, P, 170
Enckell, R, 103f, 171
Engelstad, C F, 128, 175
Eppelsheimer, H V, 21, 157
Espmark, K, 39f, 63, 107, 156, 161,
165, 171

Fabricius, S, se Sandel, C
Fairlie, A, 170
Farner, K, 161
Fausing, B, 160, 162, 169, 172
Faust, W M, 155
Fearnley, Th, 94
Fehrman, C, 160, 167

Félibien, A, 87
 Femmel, G, 162
 Ferlinghetti, L, 31, 159, 177
 Field, M, 33f, 159
 Fielding, H, 16, 156
 Finke, U, 129
 Fitz, L T, 171
 Flaubert, G, 17, 22, 27, 36
 Flor, H, 122, 125f, 174
 Fontane, Th, 110f, 172f
 Forssman, E, 163
 Fougstedt, A, 176
 Fowler, A, 25, 157f
 Fowles, J, 40, 54, 161, 163
 Francesca, P della, 40
 Frank, J, 158
 Freedman, R, 156
 Frenz, H, 154
 Friberg, A, 155
 Friedländer, M J, 162
 Friedländer, P, 160
 Frieze, W, 24, 157
 Friis, O, 87f, 169
 Frye, R, 154, 173
 Frykenstedt, H, 168
 Furbank, P N, 11, 154

Gad, B och T, 58, 163f
 Gainsborough, Th, 53, 83, 163
 Gaither, M, 154
 Gandelman, C, 24, 157
 Garvin, H R, 156
 Gauguin, P, 123, 125, 138, 175
 Gautier, Th, 38
 Gennep, D van, 54
 Genette, G, 17f, 156
 George IV, kung, 89
 Gerlach, P, 162
 Ghent, D van, 164
 Gibson, J J, 12, 51, 53, 69, 150,
 155, 163
 Gill, C, 105f, 171
 Gilpin, W, 67ff, 73f, 79, 81, 84, 90,
 165f
 Giorgione, 34
 Giovannini, G, 24f, 154, 157f
 Gleizes, A, 123, 177

Gluckman, M, 54, 163
 Goethe, J W von, 7, 9, 46f, 50f, 58,
 64, 79, 81f, 93f, 152, 161ff, 165,
 168, 170, 172
 Gogh, Th van, 48
 Gogh, V van, 48, 63, 107, 138, 162
 Gombrich, E H, 28, 30, 53, 69, 98,
 155, 158ff, 162f, 165
 Goncourt, E och J de, 141
 Gottlieb, C, 158, 163
 Goya y Lucientes, F J de, 41
 Granlid, H O, 39, 161
 Grass, G, 13, 155
 Gravier, M, 175
 Gray, Th, 67, 72, 165f
 Greimas, A J, 159
 Grieg, N, 36, 38, 160
 Griggs, E L, 167
 Grohn, H W, 161
 Grote, L, 163
 Grundy, J, 172
 Grünewald, I, 176f
 Gsodam, G, 159
 Guillén, G, 164
 Günther, H, 155
 Guyot, C G, 171

Haakon VII, kung, 36f
 Hagen, M A, 155, 164
 Hagstrum, J H, 7, 20f, 37f, 62f,
 70—73, 77f, 88, 153, 155ff, 159f,
 165ff, 169f, 177
 Hallar, S, 171
 Hallberg, P, 101, 171
 Haller, A von, 16, 74, 156
 Hallind, K, 154
 Hallström, P, 23
 Hamre, T Langebro, 131, 176
 Hamsun, K, 24
 Hansson, O, 114, 173
 Hardy, Th, 108f, 172
 Harned, Th B, 161
 Haskell, F, 170
 Hatzfeld, H, 21ff, 36, 99f, 129,
 157, 170
 Hauff, W, 163
 Haug, W F, 162, 173

- Hauser, A, 21, 157, 166
 Hedenius, I, 171
 Heiberg, J L, 88, 169
 Heidenstam, V von, 105f, 171
 Heinesen, W, 38
 Heinse, W, 72, 166
 Helms, A, 174
 Heltoft, K, 170
 Hemmings, F W J, 129, 170, 175
 Herder, J G von, 77, 79, 98, 163, 168, 170
 Hermand, J, 129, 170, 175
 Hertz, H, 88f
 Hesse, H, 173
 Higgins, I, 170
 Hill, E, 155
 Hilles, F W, 165
 Hillman, H, 63, 108, 165, 172
 Himmel, H, 24, 157
 Hipple, W J, 68, 165, 167
 Hirn, Y, 46, 162
 Hirsch, E D, 13, 155
 Hodin, J D, 175
 Hoffman, M J, 171
 Hoffmann, E T A, 79ff, 83, 152, 163, 168
 Hofmannsthal, H von, 45, 59
 Hoftun, S, 155
 Hogarth, W, 80
 Holbein, H, 41f
 Hollander, J, 155
 Holm, B, 177
 Holm, I, 154, 171
 Holmberg, O, 163
 Holmboe, Th, 140, 177
 Holmström, K Gram, 42, 161
 Holthusen, H E, 176
 Homeros, 14
 Hooch, P de, 136
 Hopkins, se Winner
 Horne, M, 58, 164
 Hubert, R R, 24, 157
 Huddleston, E L, 154
 Hunt, J D, 87, 89f, 169
 Hussey, Chr, 74, 166f
 Hönnighausen, L, 155, 159
 Ibsen, H, 13, 80f, 119, 152, 155, 168
 Ingarden, R, 165
 Ingres, J A D, 144
 Ironside, R, 170
 Isaak, J-A, 171
 Iser, W, 27, 51, 158, 163, 167
 Jackson, R L, 161
 Jacobsen, J P, 101, 141, 171
 Jacobsen, R, 9
 Jakobson, R, 20, 26, 29f, 34, 158ff
 James, H, 27, 63, 105f, 111ff, 115, 129, 134, 145, 172
 Jansen, F J Billeskov, 89, 94, 169f
 Jansson, T, 164
 Jauss, H R, 53, 156
 Jerrold, B, 91f
 Johnson, P, 158
 Johnson, S, 159
 Jonsson, I, 168
 Josephson, R, 154
 Joyce, J, 24
 Julén, B, 154
 Jönsson, A, 122, 126, 130, 175f
 Jönsson, Erik, 126, 174ff
 Jönsson, Eva, 174
 Jönsson, S, se Sandel, C
 Jørgensen, J Chr, 162
 Kaarsholm, P, 163
 Kafka, F, 59
 Kahnweiler, D-H, 46, 162
 Karahka, U-L, 176
 Kavalis, V, 157
 Kayser, W, 11, 154
 Keller, G, 57, 163
 Kestner, J, 158
 Khajjam, O, 144
 Kirchgraber, J, 45, 161
 Kittang, A, 155
 Kjørup, S, 31, 159, 162
 Klee, P, 27, 158
 Kleist, Chr E von, 74
 Klingender, F D, 169
 Klopfer, R, 155
 Kniep, Chr H, 82

Knight, R P, 48, 53, 68, 162
 Knox, G, 157, 171
 Knudsen, E, 38
 Koth, H, 168
 Kraft, W, 164
 Kranz, G, 10, 12f, 34, 154, 159f
 Krieger, M, 18, 156
 Kristensen, S Møller, 21, 101, 134,
 157, 171, 176
 Kristeva, J 155
 Kroeber, K, 167
 Krogh, Chr, 123
 Krøyer, P S, 102
 Kurman, G, 18, 40, 156, 161
 Kylberg, C, 35

Ladendorff, H, 59, 164
 Lagerkvist, P, 36ff, 103, 129ff, 160,
 176
 Lagerroth, E, 58, 63, 163ff
 Lagerroth, U-B, 160, 164, 167
 Lagerwall, K, 174
 Lambinet, E Ch, 115
 Langen, A, 61f, 72, 75f, 119, 165ff
 Langer, S, 20
 Lapp, J C, 164
 Larsen, P, 159f, 162, 169, 172
 Larsson, B, 154, 171
 Lauridsen, H V, 161
 Le Corbusier, 165
 Lee, R W, 156
 Lehmann, G, 170
 Leonardo da Vinci, 34, 37, 57, 163
 Lervik, Å Hiorth, 130f, 139, 176f
 Lessing, G E, 11f, 16ff, 20, 26, 30,
 74f, 77, 85, 87, 154ff, 158ff
 Lewan, B, 93, 96, 169f
 Levi, A, 170
 Lévy, M, 173
 Lhôte, A, 125f, 128
 Lie, J, 141
 Liebenberg, F L, 168
 Linde, B, 163
 Lindow, J, 163
 Lindqvist, S, 164
 Lindström, G, 166, 168
 Lindwall, B, 87, 122, 161, 167ff,
 174ff

Ljung, P-E, 177
 Locke, J, 65, 68, 163
 Locke, W, 69
 Lorrain, Claude, 65, 67f, 70f, 75,
 81ff, 86, 111, 173, 177
 Lotman, J, 14, 20, 155
 Lübke, W, 135ff, 176
 Lukács, G, 17f, 156
 Lundberg, B A, 30, 155, 158f
 Lundkvist, A, 156
 Luria, A, 159
 Lutterotti, O von, 13, 159
 Löwendahl, G, 160, 166

 Magritte, R, 52
 Mallarmé, S, 164
 Malmberg, B, 159
 Malraux, A, 155
 Manet, E, 99, 129, 138
 Mangset, B Ryen, 130f, 176
 Manwaring, E, 48, 73f, 162, 165ff,
 177
 Marin, L, 29, 32, 158f
 Markey, T L, 163
 Matejka, L, 158
 Matisse, H, 40, 125, 137, 144, 161,
 177
 Maupassant, G de, 128
 Mc Dowell, F P W, 156
 Mc Luhan, H M, 161, 169
 Merriman, J D, 21, 23, 25, 154,
 157f
 Metzinger, J, 123, 177
 Meyers, J, 137, 161, 177
 Michelangelo Buonarroti, 95
 Millais, J E, 23, 170
 Milton, J, 173
 Miró, J, 165
 Mjöberg, Josua, 163
 Mjöberg, Jöran, 106, 171
 Mogren, J, 166
 Mohr, O Lous, 168
 Moles, A, 155
 Monet, C, 46, 48, 99-102, 106, 141
 Monier, A, 50
 Morgenstern, Chr, 10
 Morland, G, 89
 Moroni, G B, 109

- Mulready, W, 89
 Munch, A, 88
 Munch, E, 107, 176
 Mukařovský, J, 20
 Munro, Th, 20, 25f, 155, 158, 160
 Murry, J M, 11, 154, 156
 Mörike, E, 10
- Nansen, P, 155
 Napoleon Bonaparte, 41
 Neumann, A R, 154
 Nicols, S G Jr, 167
 Northcote, J, 74
 Novalis, 79, 167f
 Noverr, D A, 154
 Noyes, R, 74, 165ff, 169
 Nyblom, C R, 93
 Nøjgaard, M, 64, 165
- Obstfelder, S, 24
 Oehlenschläger, A, 84, 168
 Ohl, H, 110, 112, 172
 Olav, kronprins, 36
 Olivarius, P, 159
 Olofsson, T, 146, 177
 Olsson, B, 155
 Olsson, E, 163
 Olsson, G, 175
 Ostade, A van, 50, 162
- Palm, A, 45, 154, 159, 161
 Palm, G, 8, 154
 Palmer, D J, 169
 Panofsky, E, 32, 35, 42, 160
 Park, R, 78, 150, 167, 170
 Passmore, J, 28, 158f
 Pasternak, B, 59
 Pater, W, 24, 157
 Patten, R L, 155
 Paul, J, 163
 Peace, R, 41, 161
 Peirce, Ch S, 30, 159, 162
 Petrarca, F, 24
 Pettit, Ph, 25, 30, 158ff
 Phiz, 13
 Picasso, P, 104, 164, 171
 Pignelli, se Pinelli
- Pinelli, B, 95, 97
 Piranesi, G B, 100
 Pointon, M R, 158
 Pope, A, 16
 Posner, R, 155, 162
 Potter, P, 72
 Pound, E, 38, 158
 Poussin, N, 70, 72, 83, 86
 Praz, M, 21—24, 157, 168
 Preminger, A, 161
 Price, M, 165, 167, 169
 Price, Sir U, 68, 92
 Proust, M, 100f, 105f, 113, 137, 164, 170f
- Radcliffe, A, 74
 Rafael, 24, 95, 97, 170
 Read, H, 24, 157
 Reinecke, H-P, 155, 162
 Rembrandt Harmensz van Rijn, 43, 78, 135f, 138, 146, 176
 Renoir, P A, 23, 106
 Reynolds, J, 87, 164
 Rice-Sayre, L, 156
 Richards, B, 23, 157
 Richter, J P, 163
 Ricœur, P, 163
 Rilke, R M, 34, 41f, 105f, 129, 161, 171
 Ringnes, H, 173
 Rio, M, 30, 32, 159, 167
 Robbe-Grillet, A, 17, 58
 Robels, H, 169
 Robertson, J L, 166
 Robson-Scott, W D, 162f, 168
 Rogerson, B, 167
 Romberg, B, 166
 Romdahl, A L, 175f
 Roos, J H, 72
 Rosa, S, 65, 68, 70, 75, 81, 83, 86, 95
 Rosenfeld, H, 33, 159f
 Rossetti, D G, 13, 34, 155
 Rousseau, H, 176
 Rubens, P P, 22, 53, 78, 139, 167
 Rubin, W, 171
 Rubljóv, A, 165

- Ruskin, J, 92, 95, 168f
 Rydin, L, 175f
 Rykkja, O, 177
- Saintsbury, G E B, 18f, 156
 Saisselin, R G, 129, 165, 167, 176
 Salm, P, 154
 Salmi, M, 170
 Sandel, C, 9, 121—149, 174ff
 Sandström, S, 28, 32, 42f, 52, 60f,
 152, 158—162, 164f, 177
 Sartre, J P, 23f, 157
 Sayre, H M, 156
 Schapiro, M, 29f, 60, 159, 164
 Schelling, F W J von, 168
 Scherer, M R, 158
 Schiller, F von, 168
 Schinkel, K F, 79
 Schlegel, A W och C, 43, 46, 79,
 161f, 167f, 170
 Schlegel, F, 34, 87, 160f, 163, 169
 Schmoll gen. Eisenwerth, 54, 56, 58,
 83, 104f, 142, 151, 163, 171, 177
 Schor, N, 164
 Schuster, P-K, 173
 Scott, W, 78, 89, 94
 Seip, D Arup, 168
 Selincourt, E de, 167
 Seznec, J, 20ff, 129, 157f, 170, 175
 Shackleton, R, 170
 Shaftesbury, A A C, 1698
 Shakespeare, W, 57
 Sheeler, Ch, 24
 Sisley, A, 106
 Siwerts, S, 173
 Sjöberg, B, 168
 Skard, S, 162
 Šklovskij, V, 15, 155
 Smart, A, 172
 Snyder, J, 164
 Solumsmoen, O, 122f, 125f, 128f,
 174—177
 Sommerhalder, H, 171
 Sontag, S, 162, 173
 Sorel, W, 155, 168
 Souriau, E, 20, 158
 Spacks, P M, 71, 166
- Spegel, H, 155
 Spitzer, L, 18, 156
 Stallknecht, N P, 154
 Standford, D E, 159
 Stein, G, 50, 103, 129f, 176
 Stein, L, 50f, 162
 Stein, R L, 34, 160f
 Steiner, G, 160
 Sten, J, 130, 176
 Stenström, T, 81, 152, 168, 177
 Stieg, M, 155
 Stifter, A, 18, 163
 Stoljar, M, 98, 170
 Stoltzfus, B, 171
 Strindberg, A, 54, 58
 Suphan, B, 163
 Svanfeldt, G, 175
 Sydhoff, B, 122, 125, 174
 Synnes, M, 173
 Sypher, W, 21, 24, 90, 99f, 157f,
 169f
 Söderström, G, 154
- Taylor, M, 76
 Teesing, H P H, 154, 176
 Tennyson, A, 89f, 151, 169
 Terrie, H, 111ff, 145, 173, 177
 Thomson, J, 16, 70—73, 84, 119,
 166
 Tideström, G, 21, 154, 157
 Tippkötter, H, 78, 165, 167
 Tischbein, W, 47, 82
 Titunic, I R, 158
 Tizian, 22, 45, 72, 82
 Todorov, T, 159
 Tolstoj, L, 17, 58
 Tolzien, G, 86
 Traubel, H L, 161
 Trimpi, W, 156
 Turner, W, 23, 35
 Tuulse, A, 163
 Tynjanov, J, 156
- Udnæs, S, 122
 Uspensky, B, 151, 164f, 177
- Wachenroder, W, 168

- Wachtmeister, H, 93
 Waetzhöld, W, 34, 160
 Valéry, P, 162
 Walker, Ph, 164
 Wall, Å, 174, 176
 Wallem, F-B, 177
 Walling, W, 167
 Wallis, M, 32, 159
 Walzel, O, 7, 24, 154
 Warner, D J, 165
 Warren, A, 157
 Washburn, G B, 86
 Watteau, A, 83f
 Weisstein, U, 7, 18, 21, 154, 156f
 Velázquez, D R de Silva y, 60
 Welhaven, J S, 38, 83, 168
 Wellek, R, 21, 23ff, 28, 31, 71, 154
 157ff, 166
 Veltruský, J, 28ff, 33, 158ff
 Werenskiöld, E, 135
 Werenskiöld, M, 177
 Werin, A, 163
 Vermeer van Delft, 136
 Whistler, J, 107f
 Whitman, W, 45
 Wilhelmi, Chr, 161
 Wilkie, D, 89
 Williams, R, 67, 75, 165, 167
 Williams, R M, 166
 Williams, W C, 24, 58f, 105, 129,
 164, 176
 Willumsen, J F, 116
 Wimsatt, W K, 157, 159, 168
 Vinding, O, 162
 Vinge, L, 37, 62, 160, 164
 Winner, V Hopkins, 22, 63, 105,
 111f, 158, 165, 171, 173
 Winther, Chr, 87ff, 169
 Witemeyer, H, 89, 168f
 Vold, J E, 173
 Wolf, E M, 161
 Woodring, C, 167
 Woolf, V, 128, 175
 Wordsworth, D, 76, 91, 167, 169
 Wordsworth, W, 74, 76—79, 98,
 167, 170
 Vossler, K, 24, 28, 157f
 Vowles, R B, 167
 Voznesenskij, A, 60f, 165
 Wrangel, F U, 126, 128, 175
 Wölfflin, H, 14, 24, 32, 90, 169
 Young, E, 79, 166f
 Zholkovsky, A K, 59, 164
 Zinn, E, 161
 Ziolkowski, Th, 164
 Zola, E, 17, 60, 99ff, 106, 129, 141,
 164, 170f
 Österling, A, 38, 106, 154, 168, 101

Bilden lär oss se. I vår upplevelse av den synliga verkligheten är vi beroende av de bilder vi har sett. Detta gör att vi i vissa situationer upplever omvärlden — inte minst fönsterutsikten — som om den vore en inramad tavla.

Genom sekler har författare försökt förmedla bildupplevelser i diktens form. Det gäller såväl bilden i tavelramen som bilden i fönsterkarmen. Men är det verkligen möjligt att i ord fånga det bilden berättar, eller ligger det sanning i påståendet att bilden säger mer än tusen ord? Hur förklarar man förhållandet mellan dikt och bild? Vilka instrument använder man i analysen av bildtolkande litterära texter?

Med förankring i sådana frågeställningar studerar Hans Lund i denna bok litterära texter från olika epoker och olika språkområden — texter av bl a Goethe, H C Andersen, Cora Sandel och Simone de Beauvoir. De har alla det gemensamt att de tolkar den synliga verkligheten som om den vore en tavla. Boken försöker besvara frågan varför detta sätt att betrakta omvärlden varit så användbart för ständigt nya författargenerationer.



Liber

ISBN 91-40-04831-4